

მოსვენები  
22-26 სექტემბერი 2014 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

მეშვენი

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი

THE SEVENTH  
INTERNATIONAL  
SYMPOSIUM  
ON TRADITIONAL POLYPHONY

22-26 SEPTEMBER 2014 TBILISI, GEORGIA  
PROCEEDINGS

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო  
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENT PROTECTION OF GEORGIA  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

უკ (UDC) 784.4 (479.22) (063)  
ტ-753

რედაქტორები *რუსუდან წურწუმია*  
*იოსებ ჟორდანია*

EDITED BY *RUSUDAN TSURTSUMIA*  
*JOSEPH JORDANIA*

გამოცემაზე მუშაობდნენ: *ნინო რაზმაძე*  
*მაია კაჭკაჭიშვილი*  
*მაკა ხარძიანი*  
*თეონა ლომსაძე*  
*ბაია ჟუჟუნაძე*  
*მალხაზ რაზმაძე*

THIS PUBLICATION WAS PREPARED BY: *NINO RAZMADZE*  
*MAIA KACHKACHISHVILI*  
*MAKA KHARDZIANI*  
*TEONA LOMSADZE*  
*BAIA ZHUZHUNADZE*  
*MALKHAZ RAZMADZE*

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2015

© International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili  
State Conservatoire, 2015

ISBN 978-9941-9399-4-5

გარეკანის მხატვარი **ნიკა სებისკვერაძე**  
Cover Design by **NIKA SEBISKVERADZE**

კომპიუტერული უზრუნველყოფა **ნინო რაზმაძე, ბაია ჟუჟუნაძე**  
Computer Service by **NINO RAZMADZE, BAIA ZHUZHUNADZE**

ს ა რ ჩ ე ვ ი  
C O N T E N T S

რედაქტორებისაგან .....	9
From the Editors .....	14

**ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობა და ეროვნული უმცირესობები**  
**TRADITIONAL VOCAL POLYPHONY AND ETHNIC MINORITIES**

იოსებ ჟორდანია (ავსტრალია/საქართველო) – ნაციონალური უმცირესობები, ხალხური მრავალხმიანობა, კულტურული პოლიტიკა და სახელმწიფო საზღვრები .....	21
<b>Joseph Jordania</b> (Australia/Georgia) – National Minorities, Traditional Polyphony, Cultural Policy and State Borders .....	27
გორდანა ბლაგოვეჩი (სერბეთი) – პოლიფონიური სასულიერო სიმღერა, როგორც ეროვნული და რელიგიური უმცირესობების სიმბოლო: სლოვაკები სერბეთში .....	33
<b>Gordana Blagojević</b> (Serbia) – Polyphonic Sacral Singing as a Symbol of National and Religious Minority: Slovaks in Serbia .....	40
ნონა ლომიძე (ავსტრია/საქართველო) – ქართველი ებრაელები ვენაში – მათი ტრადიციები და ინტეგრაცია .....	47
<b>Nona Lomidze</b> (Austria/Georgia) – Georgian Jews in Vienna – Their Traditions and Integration ....	51
ქრისტერ ირგენს-მოლერი (დანია) – ვოკალური პოლიფონია ნურისტანში .....	57
<b>Christer Irgens-Møller</b> (Denmark) – Vocal Polyphony in Nuristan .....	66
იუ-ჰსიუ ლუ, შუ-ჩუან კაო (ჩინეთი, ტაივანი) – პოლიფონიურია თუ მონოფონიური ამისების სიმღერა? .....	80
<b>Yu-Hsiu Lu, Shu-Chuan Kao</b> (China, Taiwan) – Is the Song of the <i>Amis</i> Polyphonic or Monophonic? .....	83
მარინა კვიჟინაძე (საქართველო) – ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის შემსრულებლობის ფურცლები აფხაზეთში .....	86
<b>Marina Kvizhinadze</b> (Georgia) – Notes on Performing Traditional Multipart Songs in Abkhazia (Abkhazeti) .....	93

იქსინ ბი (ჩინეთი, ტაივანი) – მრავალხმიანობა მიგრაციებში – ურთიერთკავშირი მრავალხმიანობასა და იის ხალხის მიგრაციებს შორის .....	101
--	-----

<b>Yixin Bi</b> (China, Taiwan) – Polyphony in Migrations – the Interrelation between Polyphony and Migrations of the <i>Yi</i> .....	105
---	-----

## **მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები** **GENERAL THEORY AND MUSICAL-AESTHETIC ASPECTS OF POLYPHONY**

ქეროლაინ ბითელი (დიდი ბრიტანეთი) – პოლიფონია, როგორც საშუალება და ტროპი: როგორ „მუშაობს“ პოლიფონია 21-ე საუკუნეში .....	115
---	-----

<b>Caroline Bithell</b> (Great Britain) – Polyphony as Tool and Trope: Theorising the “Work” of Polyphony in the 21st Century .....	124
---	-----

თამაზ გაბისონია (საქართველო) – ბურდონის სემიოტიკური განზომილებები ტრადიციულ მუსიკაში .....	132
--	-----

<b>Tamaz Gabisonia</b> (Georgia) – Semiotic Dimensions of Drone in Traditional Music .....	141
--	-----

ნინო ციციშვილი (ავსტრალია/საქართველო) – სატრფიალო სიმღერა, კოლექტიური კულტურები და სქესობრივი ტაბუ .....	148
--	-----

<b>Nino Tsitsishvili</b> (Australia/Georgia) – Love Song, Collective Cultures, and Sexual Taboos .....	154
--	-----

## **პანელი: ქართული ჩანაწერები გერმანიის ტყვეთა განაკაბიდან (1916–1918)**

### **Panel: GEORGIAN RECORDINGS MADE IN GERMAN WAR CAMPS (1916–1918)**

სუზან ციგლერი (გერმანია) – ბერლინის ფონოგრამარქივისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ერთობლივი პროექტი .....	160
--	-----

<b>Susanne Ziegler</b> (Germany) – Joint Project of the Berlin Phonogramm-Archiv and Tbilisi State Conservatoire .....	165
--	-----

ნინო ნაკაშიძე (საქართველო) – აუდიოჩანაწერები და შემსრულებლები ბერლინის ფონოგრამარქივისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ერთობლივ პროექტში .....	170
---	-----

<b>Nino Nakashidze</b> (Georgia) – Audio Recordings and Performers of the Berlin Phonogramm-Archiv and Tbilisi State Conservatoire Joint Project .....	176
--	-----

## **ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა** **REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY**

ოთარ კაპანაძე (საქართველო) – ტრადიციული მრავალხმიანობის თანამედროვე მდგომარეობა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (2012 წელს დუშეთის რაიონში .....	
---	--

ჩანერილი მასალის მიხედვით) .....	183
<b>Otar Kapanadze (Georgia)</b> – The Contemporary State of Traditional Polyphony in the East Georgian Mountain Regions (Based on Materials Recorded in Dusheti District, 2012) .....	188
<b>კაე ჰისაკა</b> (იაპონია) – ბურდონის წარმოშობა: მოხეტიალე მესტირე მუსიკოსების, როგორც ბურდონის გამავრცელებლების ისტორიული როლი .....	193
<b>Kae Hisaoka (Japan)</b> – The Origin of Drone: The Historical Role of Wandering Paired Pipe Musicians as Drone Mediators .....	199
<b>ბრუნო ნეტლი</b> (აშშ) – ჟურნალ <i>Musical Quarterly</i> -ში (№47, 1961) გამოქვეყნებული სტატიის შესახებ: კომენტარები ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა პოლიფონიაზე ნახევარი საუკუნის შემდეგ .....	205
<b>Bruno Nettl (USA)</b> – Concerning an Article in <i>Musical Quarterly</i> Vol. 47 (1961): Comments on North American Indian Polyphony a Half Century Later .....	211
<b>გია ბაღაშვილი</b> (საქართველო) – კიდევ ერთი გარდამტეხი პერიოდის შესახებ ქართულ მუსიკალურ აზროვნებაში .....	215
<b>Gia Baghashvili (Georgia)</b> – Another Turning Point in Georgian Musical Thinking .....	221
<b>ნინო კალანდაძე-მახარაძე</b> (საქართველო) – მრავალხმიანი აზროვნება: უწყვეტი ქართული ტრადიცია (პოლიკარპე ხუბულავასაგან ჩანერილი საგალობლების მაგალითზე) .....	226
<b>Nino Kalandadze-Makharadze (Georgia)</b> – Polyphonic Thinking: an Uninterrupted Georgian Tradition (Based on the Example of Chants Performed by Polikarpe Khubulava) .....	233
<b>ნათია დეკანოსიძე</b> (საქართველო) – აჭარული ნადური სიმღერების კომპოზიციური და დრამატურგიული თავისებურებანი (სიმფონიზმის პრობლემა) .....	243
<b>Natia Dekanosidze (Georgia)</b> – The Compositional and Dramaturgical Peculiarities of Acharan Helpers' Songs ( <i>Naduri</i> ) (Problem of Symphonism) .....	248
<b>დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე</b> (ლიტვა) – უახლესი ლიტვური მრავალხმიანობა: ტიპოლოგიისა და ტერმინოლოგიის საკითხები .....	257
<b>Daiva Račiūnaitė-Vyčienienė (Lithuania)</b> – Lithuanian Multipart Singing of Recent Origin: Issues of Typology and Terminology .....	267
<b>ზაალ წერეთელი, ლევან ვეშაპიძე</b> (საქართველო) – ქართული ტრადიციული ბგერათრიგის შესახებ .....	281
<b>Zaal Tsereteli, Levan Veshapidze (Georgia)</b> – On the Georgian Traditional Scale .....	288

<b>ნინო რაზმაძე</b> (საქართველო) – <i>ძიკრი</i> , როგორც პანკისის ხეობის ქისტების იდენტობის გამომხატველი .....	296
<b>Nino Razmadze</b> (Georgia) – <i>Dzigr</i> as an Expression of the Identity of the Kists from Pankisi Gorge .....	302
<b>გიორგი კრავეიშვილი</b> (საქართველო) – მრავალხმიანობა საზღვარგარეთ მცხოვრები ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში .....	308
<b>Giorgi Kraveishvili</b> (Georgia) – Polyphony in the Musical Folklore of <i>Chveneburebi</i> – the Georgians Living Abroad .....	315
<b>ნინო ნანეიშვილი</b> (საქართველო) – რელიგიურ-კულტურული კონგლომერატი დედოფლისწყაროში (კახეთი) .....	326
<b>Nino Naneishvili</b> (Georgia) – On the Religio-Cultural Conglomerate in Dedoplistsqaro (Kakheti) .....	333
<b>თეონა ლომსაძე</b> (საქართველო) – სიცოცხლის ხის მითოლოგემა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში (ალვა და მასთან დაკავშირებული რიტუალები) .....	339
<b>Teona Lomsadze</b> (Georgia) – The Tree of Life Mythologema in Georgian Musical Folklore (On the Poplar and Rituals Associated with It) .....	345
<b>მრავალხმიანობა საკრავიერ მუსიკაში</b> <b>POLYPHONY IN INSTRUMENTAL MUSIC</b>	
<b>სანუბარ ბაგიროვა</b> (აზერბაიჯანი) – პოლიფონიური ტექნიკის შესახებ აზერბაიჯანულ მუღამში .....	355
<b>Sanubar Baghirova</b> (Azerbaijan) – On Polyphonic Techniques in Azerbaijani <i>Mugham</i> .....	359
<b>აბდულა აკატი</b> (თურქეთი) – თურქეთის აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ინტრუმენტული მრავალხმიანი ფოლკლორული მუსიკა .....	363
<b>Abdullah Akat</b> (Turkey) – Instrumental Polyphonic Folk Music in the Eastern Black Sea Region of Turkey .....	370
<b>მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში</b> <b>POLYPHONY IN SACRED MUSIC</b>	
<b>რენატო მორელი</b> (იტალია) – ვნების კვირის ტრადიციული მრავალხმიანობა სარდინიაში .....	379
<b>Renato Morelli</b> (Italy) – Traditional Polyphony in Sardinia for the Holy Week .....	385
<b>სვიმონ (ჯიქი) ჯანგულაშვილი</b> (საქართველო) – შუა საუკუნეების ქართული და ევრო-	

პული მრავალხმიანობა: რამდენიმე პარალელი .....	394
<b>Svimon (Jiki) Jangulashvili</b> (Georgia) – Georgian and European Polyphonies of the Middle Ages: Several Parallels .....	406
<b>მაგდა სუხიაშვილი</b> (საქართველო) – ქართული საეკლესიო გალობის ზეპირი ტრადიციის შესახებ .....	428
<b>Magda Sukhiashvili</b> (Georgia) – On the Oral Tradition of Georgian Sacred Chant .....	435
<b>მალხაზ ერქვანიძე</b> (საქართველო) – ქართული სამუსიკო სისტემა (მოკლე მიმოხილვა) .....	449
<b>Malkhaz Erkvanidze</b> (Georgia) – The Georgian Musical System (a Short Review) .....	456
<b>ნინო ფირცხალავა</b> (საქართველო) – ერთი სამუსიკო ანალოგიის შესახებ იოანე პეტრიძის თხზულებაში განმარტებაჲ პროკლესათჳს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათჳს .....	471
<b>Nino Pirtskhalava</b> (Georgia) – On a Musical Analogy in Ioane Petritsi's Composition <i>Interpretation of Proclus Diadochos' and Plato's Philosophy</i> .....	481
<b>ტრადიციული და პროფესიული მუსიკა</b>	
<b>TRADITIONAL AND PROFESSIONAL MUSIC</b>	
<b>ტერეზია კუკროვი</b> (ხორვატია) – ფოლკლორის ელემენტები მუსიკალურ ხელოვნებაში: ივან მატეტიჩ-რონჯგოვის (1880–1960) საფორტეპიანო ნაწარმოებები .....	491
<b>Terezija Cukrov</b> (Croatia) – Folk Elements in Art Music: Piano Works by Ivan Matetić-Ronjgov (1880–1960) .....	496
<b>ანა პიოტროვსკა</b> (პოლონეთი) – პოპ-სიმღერების მრავალხმიანი არანჟირება, როგორც სასწავლო მასალა. მეთოდოლოგიური პრობლემები, პრაქტიკული მოსაზრებები მარეკ გრეჩუტას შემოქმედების მაგალითზე .....	505
<b>Anna Piotrowska</b> (Poland) – Multi-Part Arrangements of Pop Songs as Educational Material. Methodological Problems, Practical Considerations Based on Marek Grechuta's Oeuvre ...	514
<b>სოფო კოტრიკაძე</b> (საქართველო) – ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და ახალგაზრდობა (სოციოლოგიური დაკვირვების შედეგები) .....	525
<b>Sopo Kotrikadze</b> (Georgia) – Georgian Traditional Polyphony and Youth (The Results of Sociological Observation) .....	529

**აუდიომაგალითების სია ..... 532**

**LIST OF AUDIO EXAMPLES ..... 541**

**ვიდეომაგალითების სია ..... 550**

**LIST OF VIDEO EXAMPLES ..... 553**

**ავტორების შესახებ (კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)**

**CONTRIBUTORS (In the order of appearance in the volume) ..... 556**



## რედაქტორებისაგან

2014 წლის 22–26 სექტემბერს თბილისში გაიმართა ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რომელიც საქართველოს პრეზიდენტის, გიორგი მარგველაშვილის პატრონაჟით ჩატარდა. სიმპოზიუმის ორგანიზატორები იყვნენ თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი და ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. სიმპოზიუმის მხარდამჭერები იყვნენ საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი და რადიო 1, საქართველოს საპატრიარქოს ტელევიზია, ფონდი „ქართული გალობა“, ჟურნალი „მუსიკა“, ხმისჩამწერი სტუდია „მრავალჟამიერი“, ლატვიის რესპუბლიკის საელჩო საქართველოში, ბანკი Rietumu და ევროპის კულტურული დედაქალაქი რიგა-2014.

როგორც ყოველთვის, სიმპოზიუმმა საერთაშორისო ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია და კონსტრუქციული დიალოგის ატმოსფეროში ჩატარდა. მისი გახსნისა და დახურვის საზეიმო საღამოები კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ჩატარდა, ხოლო სამეცნიერო სესიები კონსერვატორიის საკონფერენციო დარბაზში, მეოთხე სართულზე მიმდინარეობდა.

წინამდებარე კრებულში მოხსენებები თემატიკის მიხედვითაა დალაგებული, ისე, როგორც ეს იყო თვით სიმპოზიუმის პროგრამაში.

იმისათვის, რომ სიმპოზიუმზე წარმოსადგენი მრავალრიცხოვანი მოხსენებებისათვის დრო საკმარისი ყოფილიყო, სამეცნიერო სესიები გახსნის ცერემონიალამდე, 22 სექტემბერს, დილის 10:30 საათზე დაიწყო.

წინას მსგავსად, VII სიმპოზიუმის პირველი სესიაც სპეციალური თემით – **ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობა და ეროვნული უმცირესობები** – გაიხსნა. **იოსებ ჟორდანიამ (ავსტრალია/საქართველო)** წარმოადგინა მოხსენება „ნაციონალური უმცირესობები, ხალხური მრავალხმიანობა, კულტურული პოლიტიკა და სახელმწიფო საზღვრები“, რომელშიც შეეხო ნაციონალური უმცირესობების და მათი მუსიკალური მემკვიდრეობის გავრცელებისა და შესწავლის თავისებურებებს, ასევე, სახელმწიფოების კულტურულ პოლიტიკას, სახელმწიფო საზღვრების საკითხს და მრავალხმიანი ტრადიციების შედარებითი შესწავლის აუცილებლობას. **გორდანა ბლაგოვეჩმა (სერბეთი)** წარმოადგინა მოხსენება „პოლიფონიური სასულიერო სიმღერა, როგორც ეროვნული და რელიგიური უმცირესობების სიმბოლო: სლოვაკები სერბეთში“, რომელშიც განიხილა სერბეთში მცხოვრები სლოვაკების დამოკიდებულება საკუთარი მრავალხმიანი სასულიერო მუსიკის მიმართ. **ნონა ლომიძემ (ავსტრია/საქართველო)** მოხსენებაში „ქართველი ებრაელები ვენაში – მათი ტრადიციები და ინტეგრაცია“ ცოცხლად დაგვიხატა ქართველი ებრაელების კულტურული ცხოვრება ვენაში, ილაპარაკა მათ მიერ ტრადიციების შენახვისა და მიმდინარე ინტეგრაციული პროცესების შესახებ. **ქრისტერ ირგენს-მოლერის (დანია)** მოხსენების „ვოკალური პოლიფონია ნურისტანში“ მიზანი იყო სიმპოზიუმის მსმენელებისთვის გაეცნო ავღანეთის ამ რეგიონის მრავალხმიანი ტრადიციები, რომელიც ბოლო დროს ეთნომუსიკოლოგების დიდ ინტერესს იწვევს. **იუ-ჰსიუ ლუსა და შუ-ჩუან კაოს (ჩინეთი, ტაივანი)** მოხსენება „პოლიფონიურია

თუ მონოფონიური *ამისების* სიმღერა?“ ეძღვნებოდა ტაივანის ერთ-ერთი აბორიგენი ტომის – *ამისების* ვოკალურ ტრადიციებს. სპეციალური თემისადმი მიძღვნილი ბოლო მოხსენება „ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის შემსრულებლობის ფურცლები აფხაზეთში“ წარმოადგინა **მარინა კვიჟინაძემ (საქართველო)**, რომელმაც ისაუბრა აფხაზეთში ხალხური საგუნდო შემსრულებლობის ისტორიაში ქართველი ლოტბარის ძუკუ ლოლუას მიერ შეტანილ წვლილზე. **იქსინ ბის (ჩინეთი, ტაივანი)** სასტენდო მოხსენება – „მრავალხმიანობა მიგრაციებში – ურთიერთკავშირი მრავალხმიანობასა და იის ხალხის მიგრაციებს შორის“ შეეხებოდა ჩინეთის მრავალრიცხოვანი ეროვნული უმცირესობებიდან ერთ-ერთის ისტორიული მიგრაციების გავლენას მრავალხმიანობის განვითარებაზე.

23 სექტემბრის პირველი სესია მიეძღვნა **მრავალხმიანობის ზოგად თეორიასა და მუსიკალურ-ესთეტიკურ ასპექტებს**. **ქეროლაინ ბითელის (დიდი ბრიტანეთი)** მოხსენების „პოლიფონია, როგორც საშუალება და ტროპი: როგორ „მუშაობს“ პოლიფონია 21-ე საუკუნეში“ ცენტრალური თემა იყო თანამედროვე მსოფლიოში მიმდინარე მრავალხმიანობასთან დაკავშირებული პროცესები. **თამაზ გაბისონიამ (საქართველო)** მოხსენებაში „ბურდონის სემიოტიკური განზომილებები ტრადიციულ მუსიკაში“ ისაუბრა ტრადიციულ მუსიკაში ბურდონის გამოვლენის თავისებურებების შესახებ. **ნინო ციციშვილის (ავსტრალია/საქართველო)** გამოსვლა „სატრფიალო სიმღერა, კოლექტიური კულტურები და სქესობრივი ტაბუ“ ეძღვნებოდა სასიყვარულო სიმღერის გენეზისს კოლექტიური კულტურებისა და მკაცრი სქესობრივი ტაბუს რთულ კონტექსტში.

სპეციალური პანელი მიეძღვნა **„ქართულ ჩანაწერებს გერმანიის ტყვეთა ბანაკებიდან (1916–1918)“**. მასზე წარმოდგენილი იყო **სუზან ციგლერის (გერმანია)** მოხსენება „ბერლინის ფონოგრაფიკისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ერთობლივი პროექტის“ შესახებ და **ნინო ნაკაშიძის (საქართველო)** მოხსენება „აუდიოჩანაწერები და შემსრულებლები ბერლინის ფონოგრაფიკისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ერთობლივ პროექტში“, რომელშიც უფრო კონკრეტულად იყო განხილული ინფორმაცია მათ შესახებ.

შუადღის სესია მიეძღვნა **ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონულ სტილებსა და მუსიკალურ ენას**. **სიმჰა არომისა (საფრანგეთი)** და **პოლო ვალეჰოს (ესპანეთი)** ერთობლივი კვლევის შედეგები იყო წარმოდგენილი მათ მოხსენებაში „გელათის მონასტრის ჩასართავები, სადიდებლები და საგალობლები: ფორმები, კილოები, ჰარმონიული ორგანიზაცია“ (მოხსენება არ იბეჭდება ავტორების თხოვნით). **ოთარ კაპანაძემ (საქართველო)** წარმოადგინა მოხსენება „ტრადიციული მრავალხმიანობის თანამედროვე მდგომარეობა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (2012 წელს დუშეთის რაიონში ჩანერილი მასალის მიხედვით)“. **კაე ჰისაოკა (იაპონია)**, რომელიც უკვე მეორედ წარსდგა თბილისის სიმპოზიუმზე, თავის მოხსენებაში „ბურდონის წარმოშობა: მოხეტიალე მესტვირე მუსიკოსების, როგორც ბურდონის გამავრცელებლების ისტორიული როლი“ შეეცადა დაესაბუთებინა გუდასტვირზე შემსრულებელი მოხეტიალე მუსიკოსების მონაწილეობა საქართველოში ბურდონის გავრცელებაში.

დღის ბოლოს თბილისსა და აშშ-ს შორის გაიმართა სპეციალური „სკაიპის“ ვიდეოსესია, რომელზეც **ბრუნო ნეტლმა (აშშ)** ისაუბრა „ჟურნალ *Musical Quarterly*-ში (№ 47,

1961) გამოქვეყნებული სტატიის შესახებ: კომენტარები ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა პოლიფონიაზე ნახევარი საუკუნის შემდეგ“.

რეგიონულ სტილების თემას, ტრადიციულად, სიმპოზიუმის მოხსენებების ყველაზე მეტი რაოდენობა მიეძღვნა. 24 სექტემბრის დილის სესია კვლავ იმავე თემატიკით გაგრძელდა. **გია ბალაშვილმა (საქართველო)** წარმოადგინა მოხსენება „კიდევ ერთი გარდამტეხი პერიოდის შესახებ ქართულ მუსიკალურ აზროვნებაში“, რომელშიც ისაუბრა მაგიურიდან რელიგიურ აზროვნებაზე გადასვლის თავისებურებებზე საქართველოში.

**ნინო კალანდაძე-მახარაძის (საქართველო)** მოხსენებაში „მრავალხმიანი აზროვნება: უწყვეტი ქართული ტრადიცია (პოლიკარპე ხუბულავასაგან ჩანერილი საგალობლების მაგალითზე“ ხაზგასმულია ცნობილი ქართველი (მეგრელი) მომღერლისა და ლოტბარის ღვანლი სამეგრელოში ტრადიციული კულტურის ცოცხლად შენახვის საქმეში.

**ნათია დეკანოზიძე (საქართველო)** მოხსენებაში „აჭარული ნადური სიმღერების კომპოზიციური და დრამატურგიული თავისებურებანი (სიმფონიზმის პრობლემა)“ მუსიკალური ანალიზით დაასაბუთა ნადურში სიმფონიზმის, როგორც მუსიკალურ-სააზროვნო მეთოდის არსებობა. **დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე (ლიტვა)** მოხსენებაში „უახლესი ლიტვური მრავალხმიანობა: ტიპოლოგიისა და ტერმინოლოგიის საკითხები“ გამოცხადებულ თემაზე ისაუბრა ისტორიული ჩანაწერების მაგალითზე. **ზაალ წერეთელმა და ლევან ვეშაპიძემ (საქართველო)** მოხსენებაში „ქართული ტრადიციული ბგერათრიგის შესახებ“ წარმოადგინეს რამდენიმე წლის მუშაობის შედეგები უკანასკნელ ხანს ქართველი მეცნიერების გაცხოველებული კამათის საგანთან – ქართული მუსიკის წყობასთან დაკავშირებით.

რეგიონული სტილების პრობლემას ეძღვნებოდა შემდეგ სესიაზე წარმოდგენილი სასტენდო მოხსენებებიც **ნინო რაზმაძის (საქართველო)** „ძიქრი, როგორც პანკისის ხეობის ქისტების იდენტობის გამომხატველი“, **გიორგი კრავეიშვილის (საქართველო)** „მრავალხმიანობა საზღვარგარეთ მცხოვრები ჩვენებულების მუსიკალურ ფოლკლორში“, **ნინო ნანეიშვილის (საქართველო)** – „რელიგიურ-კულტურული კონგლომერატი დედოფლისწყაროში (კახეთი)“ და **თეონა ლომსაძის (საქართველო)** „სიცოცხლის ხის მითოლოგმა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში (ალვა და მასთან დაკავშირებული რიტუალები)“.

საინტერესო იყო სესია, რომელიც ამავე დღეს შედგა და მიეძღვნა **მრავალხმიანობას საკრავიერ მუსიკაში. სანუბარ ბაგიროვამ (აზერბაიჯანი)** წარმოადგინა მოხსენება „პოლიფონიური ტექნიკის შესახებ აზერბაიჯანულ მუღამში“, ხოლო **აბდულა აკატმა (თურქეთი)** – „თურქეთის აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ინსტრუმენტული მრავალხმიანი ფოლკლორული მუსიკა“.

26 სექტემბრის დილის სხდომა მიეძღვნა **მრავალხმიანობას სასულიერო მუსიკაში. რენატო მორელიმ (იტალია)** თავისი გამოსვლა თემაზე „ვნების კვირის ტრადიციული მრავალხმიანობა სარდინიაში“ საკუთარი ფილმების ფრაგმენტებით გაამდიდრა. **სვიმონ ჯიქი ჯანგულაშვილმა (საქართველო)** წარმოადგინა მოხსენება „შუა საუკუნეების ქართული და ევროპული მრავალხმიანობა: რამდენიმე პარალელი“, რომელშიც თავისი დებულებები შესაბამისი მუსიკალური მასალის დემონსტრირებით დაასაბუთა. მონაწილეებმა მოისმინეს **მაგდა სუხიაშვილის (საქართველო)** მოხსენება „ქართული საეკლესიო

გალობის ზეპირი ტრადიციის შესახებ“. **მალხაზ ერქვანიძემ (საქართველო)** წარმოადგინა მოხსენება „ქართული სამუსიკო სისტემა (მოკლე მიმოხილვა)“, რომელში წინა სიმპოზიუმების მსგავსად, საკუთარი აკუსტიკური კვლევის შედეგები წარმოადგინა. ასევე თავისი მრავალწლიანი შრომის კიდევ ერთი ასპექტი წარმოადგინა **ნინო ფირცხალავამ (საქართველო)** მოხსენებაში „ერთი სამუსიკო ანალოგიის შესახებ იოანე პეტრიწის თხზულებაში განმარტებაჲ პროკლესათჳს დიადოხოზისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათჳს“.

თითო მოხსენება მიეძღვნა თემებს **ტრადიციული და პროფესიული მუსიკა და შემსრულებლობა, განათლება**. პირველი წარმოადგინა **ტერეზია კუკროვა (ხორვატია)** მოხსენებით „ფოლკლორის ელემენტები მუსიკალურ ხელოვნებაში: ივან მატეტიჩ-რონჟოვის (1880–1960) საფორტეპიანო ნაწარმოებები“. ხოლო მეორე თემაზე გამოვიდა **ანა პიოტროვსკა (პოლონეთი)** მოხსენებით „პოპ-სიმღერების მრავალხმიანი არანჟირება, როგორც სასწავლო მასალა. მეთოდოლოგიური პრობლემები, პრაქტიკული მოსაზრებები მარეკ გრეჩუტას შემოქმედების მაგალითზე“. სიმპოზიუმზე ასევე წარმოდგენილი იყო **სოფო კოტრიკაძის (საქართველო)** სასტენდო მოხსენება „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და ახალგაზრდობა (სოციოლოგიური დაკვირვების შედეგები)“.

ამავე დღეს გაიმართა მრგვალი მაგიდა **მოდის ვისაუბროთ ბურდონზე**. იგი მიჰყავდა **დრ. იზალი ზემცოვსკის (აშშ/რუსეთი)**, მონაწილეობა მიიღეს **სიმპა არომმა (საფრანგეთი)**, **ალმა კუნანბაევამ (აშშ/რუსეთი/ყაზახეთი)**, **იოსებ ჟორდანიამ (ავსტრალია/ საქართველო)**, **სანუბარ ბაგიროვამ (აზერბაიჯანი)**, **თამაზ გაბისონიამ (საქართველო)** და სხვ.

დასკვნით სესიაზე შეჯამდა სიმპოზიუმის მუშაობა და გამოითქვა სამომავლო სურვილები. სიმპოზიუმის სამუშაო ენა, ტრადიციისამებრ, ქართული და ინგლისური იყო. მონაწილეებმა სპეციალურად აღნიშნეს სიმპოზიუმის მთარგმნელთა ჯგუფის მაღალი პროფესიონალიზმი.

25 სექტემბერს, კულტურული პროგრამის დღეს, სიმპოზიუმის მონაწილეები ეწვივნენ ძველი წელთაღრიცხვის I ათასწლეულის კლდეში ნაკვეთ ქალაქ უფლისციხეს, სადაც ადგილობრივი და უცხოელი მომღერლების მონაწილეობით შესანიშნავი ფოლკლორული კონცერტი გაიმართა. ამავე საღამოს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში შედგა ეთნოგრაფიული ფილმების დემონსტრაცია. სიმპოზიუმის მონაწილეებმა ნახეს სამი ახალი ეთნოგრაფიული ფილმი, ამათგან ორი თავად ავტორებმა წარმოადგინეს – **რენატო მორელის (იტალია)** 55 წუთიანი ფილმი „სუ კუნკორდუ (გუნდი); ვნების კვირა სანტულუსურჯუში (სარდინია)“ და **ჰუგო ზემპის (საფრანგეთი)** 25 წუთიანი ფრაგმენტი დაუსრულებელი ფილმიდან „შვეიცარიული იოდლი – 30 წლის შემდეგ“. სიმპოზიუმზე ასევე ნაჩვენები იყო **ეკეჰარდ პისტრიკის** და **ბიორნ რაინჰარდტის (გერმანია)** სრულმეტრაჟიანი ფილმი „პოლიფონია – ალბანეთის მივიწყებული ხმები“.

სიმპოზიუმის ფარგლებში კონსერვატორიის დიდ და მცირე დარბაზებში წარმოდგენილი საკონცერტო პროგრამა, როგორც ყოველთვის, დატვირთული იყო. მასში მონაწილეობდნენ შემსრულებლები, როგორც საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან **ელესა, ქობულეთი (აჭარა), კესელო, მრავალჟამიერი (კახეთი), დაიმოახკ აზნაში (პანკისის ხეობა, კახეთი), ჩხოროწყუ, ბეღინერა (სამეგრელო), ლაგუშედა (სვანეთი), ბოლნელა, კვირია (ქვე-**



მო ქართლი)], ისე თბილისური ანსამბლები (ბასიანი, მთიები, ადილეი, იალონი, ძირიანი, ახალუხლები, იმერი, სათანაო, დიდგორი, ქალგულო, შავნაბადა, სახიობა, დები გოგოჭურები, თბილისი, ანჩისხატი). დიდი მადლიერებით უნდა გამოვყოთ ჩვენი სიმპოზიუმის ერთგული მეგობრები ავსტრალიიდან – ანსამბლები **უცხო სუნელი, გორანი, მელბურნის ქართული გუნდი, ოქროს საწმისი**, რომლებიც სიმპოზიუმამდე იოსებ ჟორდანიას მეგზურობით სვანეთს სტუმრობდნენ, შემდეგ კი თავიანთი გამოსვლით განსაკუთრებული ელფერი შესძინეს სიმპოზიუმის დასკვნით საღამოს. დიდი ინტერესი გამოიწვია სიმპოზიუმის სპეციალური სტუმრების – **ჩუ-ინის კულტურისა და ხელოვნების ჯგუფის (ჩინეთი, ტაივანი)** გამოსვლებმა, რომელმაც ტაივანელი ამისების პირველქმნილი ფოლკლორის სურნელება შეაგრძნობინა მსმენელებს. სამწუხაროდ, უკრაინაში მიმდინარე პროცესების გამო უკრაინული **ტრიო კორალი** ვერ ჩამოვიდა სრული შემადგენლობით, მსმენელმა მით უფრო ემოციურად მიიღო ტრიოს ხელმძღვანელის ლუდმილა ზბოროვსკაიას და მისი ქალიშვილის მიერ შესრულებული ორხმიანი უკრაინული სიმღერები.

25 სექტემბერს, კულტურული დღის შემდეგ, კონსერვატორიის დიდ დარბაზში სიმპოზიუმის ერთ-ერთი გამორჩეული საღამო გაიმართა სახელწოდებით „ქართული მოტივები“ – **სახელმწიფო გუნდმა ლატვია (ლატვია)** და ანსამბლმა **დიდგორი (საქართველო)** წარმოადგინეს ერთობლივი პროექტი — „ქართული ტრადიციული მუსიკის მოტივებზე“ ამ ორი კოლექტივისათვის შექმნილი ლატვიელი კომპოზიტორების ნაწარმოებები, შესრულდა ქართული ხალხური სიმღერებიც. სიმპოზიუმმა დიდი ინტერესი გამოიწვია როგორც ეთნომუსიკოლოგებს შორის, ისე ფართო საზოგადოებაში. სიმპოზიუმი ფართოდ შუქდებოდა ტელევიზიასა და რადიოში.

ვფიქრობთ, VII სიმპოზიუმმა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფურცელი ჩაწერა მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სიმპოზიუმების ისტორიაში.

**რუსუდან წურწუმია**  
იოსებ ჟორდანია

## FROM THE EDITORS

The Seventh International Symposium for Traditional Polyphony was held in Tbilisi on September 22-26, 2014. The symposium was held under the patronage of the President of Georgia, Giorgi Margvelashvili. Organizers of the symposium were the International Research Center for Traditional Polyphony of the Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire, the International Centre of Georgian Traditional Music, and the Folklore State Centre of Georgia. Sponsors of the symposium were Georgian Public Broadcasting TV and Radio 1, Georgian Patriarchate TV Channel, *Georgian Chanting Foundation*, the Journal Music, Studio “Mravaljamieri”, the Embassy of Latvia in Georgia, Bank Rietumu and Cultural Capital of Europe Riga-2014.

As always, the symposium attracted active interest from the international ethnomusicological world and was conducted in an atmosphere of constructive dialogue. The opening and closing ceremonies of the symposium were held in the Grand Hall of the Conservatoire, and scholarly sessions were conducted in the conference hall on the fourth floor of the Conservatory.

In our collection the papers are presented according to the topics of the symposium, in the order they were presented at the symposium.

In order to have time for all the presenters, the first two sessions of the symposium were held before the official opening ceremony. So on September 22, 10:30 A.M. the first session started.

Very much like the 7<sup>th</sup> Symposium, the first session was dedicated to the special theme of the symposium: **Traditional Vocal Polyphony and Ethnic Minorities**. The session was opened by **Joseph Jordania (Australia/Georgia)**, who presented a paper “National Minorities, Traditional Polyphony, Cultural Policy and State Borders”. The paper discussed the traditions of polyphonic music of national minorities, the state of study of their musical legacy, cultural politics of the states, the issue of state borders and the need for the comparative study of polyphonic traditions. **Gordana Blagojević (Serbia)** delivered a paper entitled “Polyphonic Sacral Singing as a Symbol of National and Religious Minority: Slovaks in Serbia”. In this paper she discussed the attitude of Slovaks towards their polyphonic church music. **Nona Lomidze (Austria/Georgia)** in a paper “Georgian Jews in Vienna – Their Traditions and Integration”, gave a live picture of the cultural life of Georgian Jews in Vienna, discussed both the preservation of traditions and the ongoing process of integration. The goal of the paper “Vocal Polyphony in Nuristan” delivered by **Christer Irgens-Møller (Denmark)** was to present the polyphonic traditions of this region that generated so much interest among ethnomusicologists over the last few years. The presentation by **Yu-Hsiu Lu** and **Shu-Chuan Kao (China, Taiwan)** “Is the Song of the *Amis* Polyphonic or Monophonic?” was dedicated to the musical traditions of one of the aboriginal tribes from Taiwan – the Amis. The last paper of the special topic of the symposium was delivered by **Marina Kvizhinadze (Georgia)**, “Notes on Performing Traditional Multipart Songs in Abkhazia (Abkhazeti)”. The presenter provided plenty of information about the input of Georgian choirmaster Dzuku Lolua in the development of the choral performance of Abkhazian traditional music. A poster presentation by **Yixin Bi (China, Taiwan)** “Polyphony in Migrations – the Interrelation between Polyphony and Migrations of *Yi*” discussed the influence of migratory processes on the polyphony of one of the many national minorities of China – the *Yi* people.

The first session of 23 September was dedicated to the theme **General Theory and Musi-**

**cal-Aesthetic Aspects of Polyphony.** The first paper of the session, presented by **Caroline Bithell (Great Britain)** “Polyphony as Tool and Trope: Theorising the “Work” of Polyphony in the 21st Century” discussed the processes that permeate the choral movement of the contemporary world. **Tamaz Gabisonia (Georgia)** presented a paper “Semiotic Dimensions of Drone in Traditional Music”. He discussed the peculiarities of various forms of drone in traditional music. The paper by **Nino Tsitsishvili (Australia/Georgia)** “Love Song, Collective Cultures and Sexual Taboos” was dedicated to the origins of love songs in the complex context of collective cultural norms and stringent sexual taboos.

A special panel session was dedicated to the topic **Georgian Recordings made in German War Camps 1916–1918.** The panel included two presentations, from **Susanne Ziegler (Germany)** “Joint Project of the Berlin Phonogramm-Archiv and Tbilisi State Conservatoire” and from **Nino Nakashidze (Georgia)**, “Audio Recordings and Performers of the Berlin Phonogramm-Archiv and Tbilisi State Conservatoire Joint Project” which provided more specific information about the recordings.

The midday session was dedicated to the topic **Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony.** The results of the joint research were presented in the joint paper by **Simha Arom (France)** and **Polo Vallejo (Spain)** “Refrains, Exaltations and Hymns of the Gelati Monastery: Forms, Modes, Harmonic Organization” (the paper is not published at the authors’ request). **Otar Kapanadze (Georgia)** presented “The Contemporary State of Traditional Polyphony in the East Georgian Mountain Regions (Based on Materials Recorded in Dusheti District, 2012)”. For **Kae Hisaoka (Japan)** the paper “The Origin of Drone: The Historical Role of Wandering Paired Pipe Musicians as Drone Mediators” was the second presentation at Tbilisi symposia, and she put forward arguments for the role of wandering bagpipe-playing musicians in the dissemination of drone polyphony in the vocal music of Georgia.

At the end of the day a special Skype session was organized between Georgia and the USA. **Bruno Nettl (USA)** discussed contemporary perspectives of “Concerning an Article in *Musical Quarterly* Vol. 47 (1961): Comments on North American Indian Polyphony a Half Century Later”.

The theme dedicated to the **Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony**, as always, received the largest number of papers at the symposium. **Gia Baghashvili (Georgia)** presented a paper “Another Turning Point in Georgian Musical Thinking” where he discussed the transition from magic to religious thinking in Georgia. In a paper by **Nino Kalandadze-Makharadze (Georgia)** “Polyphonic Thinking: an Uninterrupted Georgian Tradition (Based on the Example of Chants Performed by Polikarpe Khubulava)” underlined is his input in preserving Megrelian traditional polyphony was discussed. In a paper by **Natia Dekanosidze (Georgia)**, “The Compositional and Dramaturgical Peculiarities of Acharan Helpers’ Songs (*Naduri*) (Problem of Symphonism)” it was suggested that collective work songs *Naduri* are based on the thinking method of symphonism. **Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene (Lithuania)** presented a paper “Lithuanian Multipart Singing of Recent Origin: Issues of Typology and Terminology” where she discussed the problem based on the historical recording of polyphonic songs. The joint presentation by **Zaal Tsereteli** and **Levan Veshapidze (Georgia)** “On the Georgian Traditional Scale” was dedicated to a topic the subject of great activity among Georgian ethnomusicologists in recent years – the system of scales of Georgian traditional music.

The problem of regional styles of traditional polyphony included several poster presentations

as well: **Nino Razmadze (Georgia)** “*Dzika* as an Expression of the Identity of the Kists from Pankisi Gorge”, **Giorgi Kraveishvili (Georgia)** “Polyphony in the Musical Folklore of *Chveneburebi* – the Georgians living Abroad”, **Nino Naneishvili (Georgia)** “On the Religio-Cultural Conglomerate in Dedoplistsqaro (Kakheti)” and **Teona Lomsadze (Georgia)** “The Tree of Life Mythologema in Georgian Musical Folklore (on the Poplar and Rituals Associated with It)”.

On the same day another interesting session was held: **Polyphony in Instrumental Music**. **Sanubar Baghirova (Azerbaijan)** presented a paper “On Polyphonic Techniques in Azerbaijani *Mugham*” and **Abdullah Akat (Turkey)** presented a paper “Instrumental Polyphonic Folk Music in the Eastern Black Sea Region of Turkey”.

The morning session of 26 September was dedicated to the theme **Polyphony in Sacred Music**. **Renato Morelli (Italy)** enriched his presentation “Traditional Polyphony in Sardinia for the Holy Week” by a showing of sections of his own film. **Svimon (Jiki) Jangulashvili (Georgia)** presented a paper “Georgian and European Polyphonies of the Middle Ages: Several Parallels” where his ideas on the topic were supported by musical evidences. Symposium participants also heard the presentation by **Magda Sukhiashvili (Georgia)** “On the Oral Tradition of Georgian Sacred Chant”. **Malkhaz Erkvanidze (Georgia)** presented a paper “Georgian Musical System (a Short Review)” where he, as during the previous symposium, shared the results of his acoustic studies. Similarly, a new aspect of her multi-year study was presented in a paper by **Nino Pirtskhalava (Georgia)** “On a Musical Analogy in Ioane Petritsi’s Composition *Interpretation of Proclus Diadochos’ and Plato’s Philosophy*”.

Single papers were included in the sessions **Traditional and Professional Music and Performance, Education**. The former was represented by **Terezija Cukrov (Croatia)**: “Folk Elements in Art Music: Piano Works by Ivan Matetić-Ronjgov (1880–1960)”, and the latter was represented by **Anna Piotrowska (Poland)**: “Multi-Part Arrangements of Pop Songs as Educational Material. Methodological Problems, Practical Considerations Based on Marek Grechuta’s Oeuvre”. Also presented was the paper of **Sopo Kotrikadze (Georgia)**: “Georgian Traditional Polyphony and Youth (The Results of Sociological Observation)”.

On the same day a Round Table session, “**Let’s talk about Drone**” was organized. The session was chaired by **Izaly Zemtsovsky (USA/Russia)**. Among the participants in the session were **Simha Arom (France)**, **Alma Kunanbaeva (USA/Russia/Kazakhstan)**, **Joseph Jordania (Australia/Georgia)**, **Sanubar Baghirova (Azerbaijan)**, **Tamaz Gabisonia (Georgia)**.

During the final session of the symposium the work of the symposium was summarized and suggestions for improvements of future symposia were shared. The working languages, as always, were Georgian and English. Symposium participants specially acknowledged the high professionalism of the translators.

On September 25<sup>th</sup>, the day of the Cultural Program, symposium guests visited *Uplistsikhe*, the First Millennium BC Georgian city carved in rock, where a memorable concert with the participation of local and foreign ensembles of Georgian music was organized.

On the same evening a session of ethnographic films was held at the Recital Hall of the Conservatoire. Symposium participants saw three films, two of them presented by the authors: **Renato Morelli (Italy)** introduced his new 55 minute film “*Su Cuncordu* (The Choir): Holy Week at Santulussurgiu (Sardinia)”, and **Hugo Zemp (France)** introduced 25 minute excerpt of a work-



in-progress film “Swiss Yodelling – 30 Years Later”. The feature documentary film “Polyphonia – Albania’s Forgotten Voices” by **German** filmmakers **Eckehard Pistrick** and **Björn Reinhardt** was also screened.

During the symposium the Grand and Recital Halls of the Conservatoire hosted a rich program of concerts. Among the concert participants were ensembles from various regions of Georgia: *Elesa, Kobuleti* (Achara), *Keselo, Mravaljamier* (Kakheti), *Daimoakhk Aznash* (Pankisi Gorge, Kakheti), *Chkhorotsqu, Bedinera* (Samegrelo), *Lagusheda* (Svaneti), *Bolnela, Kviria* (lower Kartli), several ensembles from Tbilisi: *Basiani, Mtiebi, Adilei, Ialoni, Dziriani, Akhalkhleb, Imeri, Satanao, Didgori, Kalgulo, Shavnabada, Sakhioba, Gogochuri Sisters, Tbilisi, Anchiskhati*. We want to specially thank our good friends from Australia – ensembles *Utskho Suneli, Gorani, Melbourne Georgian Choir, Golden Fleece*. Before the start of the symposium they, led by Joseph Jordania, visited Svaneti and during the symposium they gave our concerts a special feel. Symposium participants were very delighted to hear the special guests of the symposium – the **Chu-Yin Culture and Arts Troupe** from **China, Taiwan**. They brought with them the true feeling of the Taiwanese authentic polyphony of the *Ami* people. Unfortunately, because of the political situation in the **Ukraine**, the **trio Korali** did not all manage to arrive, but the audience was responded emotionally to the performance of two-part Ukrainian songs by the trio’s leader, Liudmila Zborovskaya, and her daughter. On September 25<sup>th</sup>, in the wake of the cultural program, the Grand Hall of the Tbilisi Conservatoire hosted a very special concert under the name of “Georgian Tunes”. The Latvian state choir *Latvija* and the **Georgian ensemble Didgori** presented a joint project, of the works by Latvian authors specially composed for these collectives and based on Georgian traditional tunes.

The symposium generated keen interest among both ethnomusicologists and the wider community. The symposium was widely reported in the mass media.

The 7th International Symposium for Traditional Polyphony established another important international step in the study of the phenomenon of traditional polyphony.

*Rusudan Tsurtsumia*  
*Joseph Jordania*

**ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობა და  
ეროვნული უმცირესობები**

**TRADITIONAL VOCAL POLYPHONY AND  
ETHNIC MINORITIES**

### **ნაციონალური უმცირესობები, ხალხური მრავალხმიანობა, კულტურული პოლიტიკა და სახელმწიფო საზღვრები**

საკმარისია ერთხელ მაინც გადაავლოთ ყურადღებით თვალი მსოფლიოში მრავალხმიანობის გავრცელებას, შეამჩნევთ, რომ მრავალხმიან ტრადიციათა დიდი ნაწილი სწორედ ნაციონალურ უმცირესობებშია გავრცელებული (ჟორდანიას, 2006, 2015). ასეთია აინების მრავალხმიანობა იაპონიაში, ტიბეტელების და კიდევ 25 ნაციონალური უმცირესობის მრავალხმიანობა ჩინეთში, ნურისტანელების მრავალხმიანობა ავღანეთში, ფლორესის ადგილობრივი მაცხოვრებლების მრავალხმიანობა ინდონეზიაში, ტაივანის მთიელი უმცირესობების მრავალხმიანობა, პაპუა ახალი გვინეის მთიელი ტომების მრავალხმიანობა, არგენტინის ჩრდილოეთის მთიელი ინდიელი ტომების მრავალხმიანობა და ა. შ.

რა თქმა უნდა, არ იქნება სწორი ვამტკიცოთ, რომ მრავალხმიანობა გავრცელებულია მხოლოდ ნაციონალურ უმცირესობებში. არის მთელი რიგი ქვეყნებისა, სადაც მრავალხმიანობა გავრცელებულია ქვეყნის ძირითად მოსახლეობაში. ასეა, მაგალითად, საქართველოში, ბალკანეთის რამდენიმე ქვეყანაში, საჰარის სამხრეთით მდებარე აფრიკულ ქვეყნებში. თუმცა, ზოგჯერ აქაც შეიმჩნევა ზემოთ ნახსენები ტენდენცია: მაგალითად, მრავალხმიანობით ცნობილ აფრიკულ ქვეყნებშიც კი შეინიშნება მრავალხმიანი ტრადიციების განსაკუთრებული სიძლიერე ნაციონალურ უმცირესობებში. ასეთია, მაგალითად, პიგმეების და ბუშმენების საოცარი მრავალხმიანობა, რომლებიც ნაციონალურ უმცირესობას წარმოადგენენ ცენტრალური და სამხრეთ აფრიკის რამდენიმე ქვეყანაში.

მრავალხმიანობის ნაციონალურ უმცირესობებს შორის ფართოდ გავრცელების საინტერესო ფაქტს მოჰყვება მეორე, ამჯერად, უკვე სამწუხარო ფაქტი: მრავალხმიანი ტრადიციების შესწავლას ბევრ ქვეყანაში არ ექცევა სათანადო ყურადღება, ზოგან კი ეს სფერო საერთოდ უყურადღებოდაა მიტოვებული, რაც იმის პირდაპირი შედეგია, რომ საზოგადოდ, მთელ რიგ ქვეყნებში ნაციონალური უმცირესობების კულტურების შესწავლა არ არის აქტუალური. ჩვენი წლევანდელი სიმპოზიუმის თემატიკაში შემოტანილი ეროვნულ უმცირესობათა მრავალხმიანობის თემაც სწორედ ამ პრობლემის გააქტიურებას ისახავს მიზნად.

ჩემს მოხსენებაში რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებულ საკითხზე ვისაუბრებ. კერძოდ, მრავალხმიანობის კერების გეოგრაფიულ სტრატეგიკაციაზე, მრავალხმიანობის და ნაციონალური უმცირესობების გავრცელების კორელაციის მიზეზებზე, მრავალხმიანობის დღევანდელი გავრცელებისა და სახელმწიფო საზღვრების პოლიტიკის ისტორიულ თავისებურებებსა და მრავალხმიანობის ტრადიციების შესწავლაში შედარებითი მეთოდის გამოყენების აუცილებლობაზე.

#### **(1) მრავალხმიანობის თანამედროვე სტრატეგიკაცია მრავალხმიანობის გენეზისის პეიზაჟზე**

მრავალხმიან ტრადიციათა გავრცელებას, უმეტეს შემთხვევაში, არ აქვს ნაციო-

ნალური (ან ტომობრივი) ხასიათი. კერძოდ, მსოფლიოს მრავალ რეგიონში მრავალხმიანი ტრადიციები ერთგვარ „ინტერნაციონალურ მრავალხმიან კლასტერებს“ ქმნიან — გაიხსენეთ, მაგალითად, მრავალხმიანი ტრადიციების თავმოყრა კავკასიაში, ბალკანეთში, ან სამხრეთ-დასავლეთ ჩინეთში. მე შევეცდები, მრავალხმიანობის გავრცელების ეს თავისებურება ავხსნა მრავალხმიანობის გენეზისის თავისებურებით.

იმედი მაქვს, რომ სიმპოზიუმზე დამსწრე ეთნომუსიკოლოგების ნაწილმა მაინც იცის ჩემი მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მრავალხმიანობა არ წარმოადგენს ერთხმიანობის საფუძველზე წარმოშობილ ან „გამოგონილ“ გვიანდელ კულტურულ მოვლენას. აშკარაა, რომ მრავალხმიანობა უკვე დიდი ხანია იკარგება მთელი მსოფლიოს მასშტაბით (ჟორდანია, 2006, 2011). ეს ფაქტი არ მეტყველებს მრავალხმიანობის გვიანდელი წარმოშობის თეორიის სასარგებლოდ. დღეისათვის უკვე მიღებულია, რომ მრავალხმიანობა ერთ რომელიმე ერს არ აღმოუჩენია. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალხმიანობის დღეს არსებული ფორმების ჩამოყალიბება და დახვეწა უმეტესად დაკავშირებულია სწორედ ადგილობრივ, ეროვნულ (და რეგიონულ) კულტურულ ტრადიციებთან, თვით მრავალხმიანობის, როგორც ფენომენის გაჩენა გაცილებით უფრო შორეულ, პრე-ისტორიულ წარსულს უკავშირდება.

ჩემი მოდელის მიხედვით, მრავალხმიანობა ადამიანის ევოლუციური განვითარების ადრეულ ეტაპზე შეიქმნა ბუნებრივი გადარჩევის ძალების მოქმედების შედეგად. მრავალხმიანობა იყო ჩვენი წინაპრების ფსიქოლოგიური ერთიანობის, ჯგუფური თავდაცვისა და თავდასხმის დიდი სისტემის შემადგენელი ნაწილი. ამის შესახებ შეგიძლიათ იხილოთ ჩემს წიგნებში (ჟორდანია, 2006, 2011, 2014). ხმამაღალ, რიტმულად გაერთიანებულ და დისონანსური ჰარმონიებით გაჯერებულ სიმღერას, სინქრონულ ჯგუფურ ცეკვასთან ერთად, შეჰყავდა ჩვენი შორეული წინაპარი განსხვავებულ გონებრივ მდგომარეობაში, რომელსაც მე „საბრძოლო ტრანსი“ ვუწოდებ. ამ მდგომარეობაში იგი აღარ გრძნობდა არც შიშს, არც ტკივილს და მისთვის ჯგუფის წევრებისა და ახლობლების გადარჩენა უფრო მნიშვნელოვანი ხდებოდა, ვიდრე საკუთარი თავისა. საბრძოლო ტრანსის მდგომარეობა ცენტრალური იყო ჩვენი შორეული წინაპრებისათვის მტაცებლებისაგან თავის დასაცავად და საკვების მოსაპოვებლად.

სწორედ ამის შედეგია, რომ ომში და სანადიროდ მიმავალი მამაკაცების მონაწილეობას რიტუალურ ცეკვებსა და სიმღერებში უნივერსალური ხასიათი აქვს მსოფლიოს ტრადიციულ საზოგადოებებში. ასეთი რიტუალების დროს იცვლება მეგრძოლის სულიერი მდგომარეობა, მათში ჯგუფური ერთიანობის შეგრძნება თრგუნავს თითოეული მონაწილის თვითგადარჩენის ინსტინქტს. ბრძოლის წინ რიტუალური ცეკვის ამ უძველეს ტრადიციას იმდენად ძლიერი ფესვები აქვს, რომ იგი დღესაც ცოცხალია. ამ ტრადიციას ჩვენ ვხვდებით არამარტო აქა-იქ შემორჩენილ ტომობრივ საზოგადოებებში, არამედ დღევანდელი მსოფლიოს ყველაზე თანამედროვედ აღჭურვილ მეომრებს შორისაც. კერძოდ, ამერიკელი და სხვა დასავლური ქვეყნების საბრძოლო ნაწილები სამკვდრო-სასიცოცხლო დავალებზე წასვლის წინ ხშირად ატარებენ ერთობლივი ცეკვის და სიმღერის სეანსებს ხმამაღალი მუსიკის თანხლებით, რაც მეგრძოლებს საბრძოლო სულისკვეთებას მატებს. ამის შესახებ შეგიძლიათ იხილოთ ჯონათან პიესლაკის უაღრესად საინტერესო წიგნში „ხმიერი სამიზნე: მუსიკა ერაციის ომში“ (Pieslak, 2009).

დავუბრუნდეთ მრავალხმიანობის, როგორც ტრანს-კულტურული ფენომენის იდეას და ვისაუბროთ მრავალხმიანი ტრადიციების გავრცელების ზემოთ აღნიშნულ თავისებურებაზე. როგორც ვხედავთ, გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ მრავალხმიან-

ნობა არის ადამიანის ევოლუციურ წარსულში შექმნილი უძველესი მოვლენა. მრავალხმიანობამ დაიწყო მთელ მსოფლიოში თანდათან გაქრობა მას მერე, რაც მეტყველებამ შეცვალა ადრე არსებული მუსიკალური კომუნიკაცია. მეტყველებაზე გადასვლა, როგორც ჩანს, მოხდა სხვადასხვა დროს სხვადასხვა რეგიონში, რისი შედეგიცაა მრავალხმიანობის დღევანდელი არათანაბარი გავრცელება. ახლა კი, შევეცადოთ, განვიხილოთ საკითხი, თუ რა შეიძლება იყოს იმის მიზეზი, რომ მრავალხმიან ტრადიციათა დიდი ნაწილი შემორჩენილია სწორედ ნაციონალურ უმცირესობებში.

## **(2) მრავალხმიანობა და ნაციონალური უმცირესობები**

იმისათვის, რომ ავხსნათ მრავალხმიანობისა და ნაციონალური უმცირესობების კორელაცია, მოდით, კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ, რომ ტრადიციული მრავალხმიანობა თანდათან იკარგება მთელ მსოფლიოში. სწორედ ამ მიზეზის გამო, მრავალხმიანობა, როგორც უძველესი მოვლენა, ბუნებრივად შემორჩება გეოგრაფიულად ყველაზე უფრო იზოლირებულ რეგიონებს. ესაა ძველი კულტურული ტრადიციების, ძველი ენების, ძველი ბიოლოგიური ჯიშების შემორჩენის ზოგადი გეოგრაფიული კანონზომიერება: ისინი შემორჩებიან, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ მსოფლიოს ყველაზე უფრო ძნელად მისაღწევ, მიუვალ რეგიონებში. მოკლედ რომ ვთქვათ, **მრავალხმიანობის პრე-ისტორიული გენეზისი და მისი თანდათანობითი დაკარგვა არის მრავალხმიანობის მსოფლიოს იზოლირებულ რეგიონებში დღევანდელი გავრცელების მთავარი მიზეზი.**

ეთნიკური უმცირესობების ისტორია და მათი დემოგრაფიული სტრატეგიკაცია ანალოგიურ სურათს გვიჩვენებს. გავიხსენოთ, როდესაც ახალი, დამპყრობელი მოსახლეობა შემოდის უკვე დასახლებულ ტერიტორიაზე, ძველი ავტოქთონური მოსახლეობა, როგორც წესი, თანდათან ასიმილირდება ახალმოსულ მოსახლეობაში. ძველი მოსახლეობა გაცილებით უფრო სუფთად შემორჩება იმ რეგიონებში, სადაც უფრო ძნელია მისვლა-მოსვლა. ასეთი რეგიონებია, მაგალითად, მაღალი მთები, ან ტყიანი მასივები, ანდა კუნძულები. ასეთ რეგიონებში, როგორც წესი, მისვლა-მოსვლაც უფრო გაძნელებულია და ცხოვრების პირობებიც უფრო რთულია. სწორედ აქ, გეოგრაფიულ იზოლაციაში უკეთესად ინახება ძველი ავტოქთონური მოსახლეობა და მათი კულტურული ტრადიციები. შესაბამისად, **ავტოქთონური ძველი მოსახლეობაც, მრავალხმიანობის მსგავსად, გეოგრაფიულად ძნელად მისაღწევ რეგიონებშია შემორჩენილი** (იხ. აგრეთვე Nettl, 2005: 324; Sachs, 1940: 63–64).

სწორედ ამ ორი ფაქტორის მოქმედების შედეგია, რომ მრავალხმიანობაც და ძველი მოსახლეობაც უფრო გეოგრაფიულად იზოლირებულ რეგიონებში არის გავრცელებული, ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, შემორჩენილი.

შესაბამისად, თუკი ჩემი რომელიმე კოლეგა შეეცდება ერთხმიანობით ცნობილ ქვეყანაში აღმოაჩინოს ყველასათვის უცნობი ახალი მრავალხმიანი ტრადიცია, მე მას ვურჩევდი ჯერ კარგად შეისწავლოს ამ ქვეყნის ფიზიკური რუკა და ყურადღებით მოძებნოს მიუვალი მთიანი, ან ტყიანი რეგიონი, ანდა კუნძული. თუ ქვეყანაში ასეთი რეგიონი მოინახება, მე მას სწორედ იქ ვურჩევდი საველე ექსპედიციის მოწყობას, რადგან მრავალხმიანობის პოვნის ყველაზე დიდი შანსი მას სწორედ ასეთ მიუვალ რეგიონში ექნება.

ავტოქთონი ხალხებისა და მრავალხმიანი ტრადიციების შემორჩენას გეოგრაფიულად იზოლირებულ რეგიონებში კიდევ ერთი საინტერესო შედეგი მოჰყვება, რაზეც მინდა მოკლედ შევჩერდე. საუბარია სახელმწიფო საზღვრების გავლების პოლიტიკაზე. მინდა გამოვთქვა მოსაზრება, რომ ისტორიულად არსებული სასაზღვრო პოლიტიკა,



გარკვეულწილად, „უსამართლოა“ მრავალხმიანი და ავტოქტონი ხალხების ინტერესების მიმართ.

### (3) მრავალხმიანობა, ნაციონალური უმცირესობები და სახელმწიფო საზღვრები

ამ თემაზე საუბრის დაწყებისათვის გავიხსენოთ კონკრეტული შემთხვევა, კერძოდ, ინდოევროპელების შემოსვლა ძველი, არა-ინდოევროპული მოსახლეობით დასახლებულ ევროპაში. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ხანგრძლივი და რთული პროცესი იყო და, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ამ პროცესის ამსახველი მყარი ფაქტოლოგიური საფუძველი არ გაგვაჩნია, მაინც შეიძლება ამ პროცესში გარკვეული ეტაპების გამოყოფა:

(1) ახლად მოსული ხალხები ავიწროვებენ ძველ მოსახლეობას და იკავებენ ყველაზე უფრო ადვილად მისადგომ და ნოყიერ დაბლობ რეგიონებს. ძველი ავტოქტონური მოსახლეობა თანდათანობით ითქვიფება ახალმოსულებს შორის, მათი ნაწილი კი თავს აფარებს უფრო მიუვალ და გეოგრაფიულად იზოლირებულ რეგიონებს. ევროპაში ასეთი იზოლირებული რეგიონებია, მაგალითისათვის, ბალკანეთის, პირინეების და კავკასიის მთები, კუნძულები: სარდინია, სიცილია, კორსიკა, ჩრდილო ევროპის კუნძულები, ანდა პოლესიეს ტყიანი მასივები.

(2) ამ პროცესის შედეგად, თანდათან ყალიბდება ევროპის ეთნიკური რუკა, რომელშიც უფრო მიუვალ მთიან და ტყიან რეგიონებში ცხოვრობს ერთმანეთის მონათესავე ძველი ინდოევროპელამდელი მოსახლეობა, ხოლო ახალმოსულები (და შერეული მოსახლეობა) გაცილებით უფრო ფართოდ არიან განსახლებულები გაშლილ ტერიტორიებზე. იზოლირებულ რეგიონებში მცხოვრებ ავტოქტონურ მოსახლეობას უძველესი გენეტიკური და კულტურული ნათესაობა აკავშირებს ერთმანეთთან, რაც ზოგჯერ გააზრებული, ზოგჯერ კი გაუაზრებელი იყო. მათმა უმეტესობამ თანდათანობით დაკარგა საკუთარი ენა, მაგრამ შეინარჩუნა სასიძლერო ტრადიცია, რომელიც ისტორიულად ენაზე გაცილებით უფრო მეტ სტაბილურობას იჩენს. ეს ორი ეტაპი, ასე თუ ისე, ცნობილია. ახლა კი ყურადღება მივაქციოთ მესამე ეტაპს, რომელიც, რამდენადაც მე ვიცი, არასოდეს არ ყოფილა განხილული ისტორიულ მეცნიერებაში.

(3) უფრო მოგვიანებით, როდესაც იწყება თანამედროვე სახელმწიფოების ჩამოყალიბების პროცესი, ხდება ფრიად საინტერესო რამ. სახელმწიფოების არსებობისათვის აუცილებელი იყო სახელმწიფო საზღვრების დადგენა. ამისათვის კი ყველაზე ლოგიკურად იყო მიჩნეული სახელმწიფო საზღვრების გავლება ბუნებრივად არსებულ გეოგრაფიულ ბარიერებზე, როგორიცაა მთიანი და დიდი ტყიანი მასივები. ეს რეგიონები კი, როგორც გვახსოვს, დასახლებული იყო ერთმანეთის მონათესავე ავტოქტონი მოსახლეობით. ამას ბუნებრივად მოჰყვა ის, რომ ძველი ავტოქტონური მოსახლეობა, რომელიც, მაგალითად, მთიანი რეგიონის ორივე კალთაზე ცხოვრობდა, უცბად გახლეჩილი აღმოჩნდა ორ (ან მეტ) სახელმწიფოს შორის. ეს მოხდა იმიტომ, რომ საზღვარი მათი ეთნიკური ტერიტორიის სივრცეზე გატარდა.

მოკლედ განვიხილოთ ამ ისტორიული პროცესის ორიოდე კონკრეტული გამოვლენა. როდესაც საფრანგეთსა და ესპანეთს შორის პირინეის მთებში საფრანგეთ-ესპანეთის სახელმწიფო საზღვარი გაავლეს, ამის შედეგად პირინეების მთებში მცხოვრები ბასკები გაყოფილები აღმოჩნდნენ ორ სახელმწიფოს შორის, რის გამოც ისინი დღემდე ცხოვრობენ როგორც ესპანეთში, ისე საფრანგეთში. მსგავსი რამ მოხდა ალპების

მთიანეთშიც, სადაც გერმანიის, იტალიის, ავსტრიისა და საფრანგეთის მიერ რამდენიმე ნაწილად იქნა გაყოფილი ერთმანეთის მონათესავე მთიანი მოსახლეობა. სწორედ ამის გამოა, რომ ჩრდილოეთ იტალიისა და სამხრეთ გერმანიის ალპების მოსახლეობა უფრო დიდ კულტურულ და გენეტიკურ სიახლოვეს ავლენს ერთმანეთის მიმართ, ვიდრე ჩრდილოეთ და სამხრეთ იტალიის მოსახლეობა. როგორც ჩანს, მსგავს პროცესებს ჰქონდა ადგილი კავკასიაშიც. არაა შემთხვევითი, რომ კავკასიის მთებში მეზობლად მცხოვრები ხალხები ხშირად ერთმანეთს „ძმებს“ უწოდებენ, თუმცა ისინი ისტორიული პროცესების გამო სხვადასხვა ქვეყნებს უკუთვნიან, სხვადასხვა რელიგიები აქვთ, და ზოგჯერ ერთმანეთს მტრულადაც უყურებენ. ასევე მოხდა ევროპის უდიდეს ტყიან რეგიონში, პოლესიეში, რომელიც დღეს ბუფერულ, სასაზღვრო ზონას წარმოადგენს და დანაწილებულია ოთხ სახელმწიფოს – უკრაინას, ბელორუსიას, რუსეთსა და პოლონეთს შორის.

#### **(4) მრავალხმიანობის ტრადიციების ფართო რეგიონული შესწავლის აუცილებლობა**

არ ვაპირებ საუბრის დაწყებას ზემოთ აღწერილი საზღვრების ჩამოყალიბების ისტორიული პროცესის პოლიტიკურ შედეგებზე, მაგრამ აუცილებლად მინდა ვახსენო აღნიშნული მოვლენის მნიშვნელობა მრავალხმიანი ტრადიციების შესწავლისათვის.

ეროვნული ინტერესების დაცვა და ეროვნული უნიკალობის იდეის წინ წამოწევა სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა ნებისმიერი ერის ხელოვნებისა და მეცნიერების წარმომადგენლებისათვის. მრავალხმიანობაც არაერთხელ გამხდარა ეროვნული უნიკალობის იდეის საამაყო მაჩვენებელი, თუმცა შემდგომი კვლევა და ინფორმაციის ბაზის გაფართოება, როგორც წესი, აბათილებდა ასეთ მოსაზრებებს. ვასილ სტოინი, მაგალითად, ბულგარულ მრავალხმიანობას იზოლირებულ და უნიკალურ მოვლენად თვლიდა (Stoin, 1925), თუმცა მერე გაირკვა, რომ მსგავსი ტიპის მრავალხმიანობა ბალკანეთის ფაქტობრივად ყველა ხალხში იყო გავრცელებული. ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში, ასევე, საკმაოდ გავრცელებული იყო მოსაზრება, რომ ქართული ხალხური სიმღერა წარმოადგენდა ერთხმიან ტრადიციას ზღვაში მოქცეულ მრავალხმიანობის კუნძულს (ჯავახიშვილი, 1938). თანდათანობით გაირკვა, რომ ჩრდილო კავკასიის ფაქტიურად ყველა ხალხს (მათ შორის თურქულ ენაზე მოლაპარაკე ბალყარელებს და ყარაჩაელებს) აქვს ქართული მრავალხმიანობის მონათესავე სასიმღერო ტრადიციები.

როგორც ვხედავთ, მრავალხმიანობა უმეტეს შემთხვევაში კვეთს სახელმწიფო საზღვრებს და უფრო ფართო, საერთაშორისო და რეგიონულ მოვლენას წარმოადგენს. შესაბამისად, თუკი გვინდა, რომ რომელიმე ქვეყანაში არსებული მრავალხმიანი ტრადიციები საფუძვლიანად შევისწავლოთ, კვლევის მომდევნო ეტაპზე **არ უნდა შემოვიფარგლოთ მხოლოდ ამ ქვეყნის მრავალხმიანი ტრადიციების შესწავლით.** საჭიროა, დავადგინოთ, არსებობს თუ არა მრავალხმიანობის ტრადიციები მეზობელ ქვეყნებში და მოვახდინოთ ამ პოტენციურად მონათესავე ტრადიციების შედარებითი შესწავლა მთელ რეგიონში.

არ დაგვავინწყდეს, მრავალხმიანობა საერთაშორისო მოვლენაა და მის ღრმა შესწავლას ასევე საერთაშორისო თვალთახედვა და შედარებითი მეთოდოლოგიით მიდგომა ესაჭიროება.

ახლა კი, ნება მომეცით, გავაკეთო დასკვნები:

- მსოფლიოს მრავალხმიან ტრადიციასა საკმაოდ დიდი ნაწილი დაფიქსირებულია ნაციონალურ უმცირესობებს შორის;

- ნაციონალურ უმცირესობებში არსებულ მრავალხმიან ტრადიციებს ხშირად არ ექცევა სათანადო ყურადღება იმის გამო, რომ ეროვნული მეცნიერული სკოლის ყურადღების ცენტრში, როგორც წესი, იმყოფება ეროვნული კულტურის ცენტრალური ტრადიციები;
- ამ მხრივ სასიამოვნო გამოწვევის წარმოადგენს ჩინეთი, სადაც ნაციონალური უმცირესობების მრავალხმიანობის შესწავლას საკმაოდ დიდი ყურადღება ექცევა.
- იმის გამო, რომ მრავალხმიანობა არის უაღრესად არქაული მოვლენა, რომელიც თანდათან იკარგება მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, მრავალხმიანი ტრადიციების დიდი ნაწილი შემორჩენილია გეოგრაფიულად ყველაზე უფრო მიუვალ და იზოლირებულ რეგიონებში;
- მრავალხმიანობის ტრადიციების შესწავლა ერთი ქვეყნის ფარგლებში აუცილებელია, მაგრამ არაა საკმარისი. კვლევის შემდგომ, უფრო მაღალ ეტაპზე აუცილებელია ერთი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ გასვლა და მეზობელი ქვეყნების მრავალხმიანი ტრადიციების შედარებითი შესწავლა. ეს მრავალხმიანი ტრადიციები, როგორც წესი, მეზობელ ქვეყნებში სწორედ ნაციონალურ უმცირესობებშია წარმოდგენილი;
- სახელმწიფო საზღვრების გავლების ისტორიულად მიღებული პოლიტიკა არ ითვალისწინებდა მთიანი მოსახლეობის ეთნიკურ და კულტურულ შემადგენლობას. არსებული საზღვრები, უმეტეს შემთხვევაში, გადიან მთაგრეხილების ქედზე და, როგორც წესი, შუაზე ყოფენ მთებში მცხოვრებ, ერთმანეთის მონათესავე ხალხებს. რა თქმა უნდა, მე ჩემს მოხსენებაში მსოფლიოში არსებული საზღვრების შეცვლის წინადადებით არ გამოვდივარ, მაგრამ მრავალხმიანობის შესწავლაში ამ ფაქტორის სერიოზული გათვალისწინება კი აუცილებელად მიმაჩნია.

და ბოლოს, მინდა ვახსენო ერთი ნამდვილად მისასალმებელი ტენდენცია, რომელიც შევამჩნიე ჩვენი სიმპოზიუმების დინამიკაში. ალბათ, გვახსოვს, რომ მეხუთე სიმპოზიუმის მთავარ თემად აზიის მრავალხმიანი კერები იყო გამოცხადებული. მეხუთე სიმპოზიუმის მერე აზიის მრავალხმიანობაზე საუბარი არათუ შეწყდა, არამედ გააქტიურდა კიდევ. წელს, მაგალითად, დამოუკიდებელი მოხსენება ეძღვნება ნურისტანის უნიკალურ მრავალხმიანობას და ცოცხლად მოვისმენთ ტაივანის ტრადიციულ მრავალხმიანობას. ასევე, როცა მეექვსე სიმპოზიუმზე მრავალხმიანობის შედარებითი შესწავლა იყო არჩეული ცენტრალურ თემად, ამ თემამ არა მარტო მეექვსე, არამედ წლევეანდელ სიმპოზიუმზეც მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. იმედია, რომ ასე მოხდება წლევეანდელი სიმპოზიუმის მთავარი თემის შემთხვევაშიც და მრავალხმიანობის საკითხით დაინტერესებულ ეთნომუსიკოლოგებს შორის ნაციონალური უმცირესობების მრავალხმიანი ტრადიციების შესწავლას ახლო მომავალში მეტი ყურადღება მიექცევა.



**JOSEPH JORDANIA**  
(AUSTRALIA/GEORGIA)

## NATIONAL MINORITIES, TRADITIONAL POLYPHONY, CULTURAL POLICY AND STATE BORDERS

The reader needs to have only a quick look at the world distribution of traditional polyphony to notice that a big part of polyphonic traditions are distributed among national minorities (Jordania, 2006, 2015): the polyphonies of the Ainus in Japan, of the Tibetan and 25 other nationalities in China, of the Nuristanis in Afghanistan, of the Flores Island in Indonesia, of the minorities living in the Taiwanese mountains, of the aboriginal tribes in Papua New Guinea, of the indigenous Indian tribes living in the mountains of North Argentina, etc.

Of course, it would be wrong to claim that polyphony is spread only among national minorities. There are a number of countries where polyphony is widely spread throughout the main ethnic group of the country. This is the case, for example, in Georgia, in several countries of Balkan Peninsula, or many sub-Saharan African countries. At the same time, even in many of these countries the above-mentioned feature is still prominent: for example, in sub-Saharan African countries, renowned for their strong polyphonic traditions, the strongest traditions still come from Pygmies and from Bushmen, representing national minorities in several countries of Central and South Africa.

This interesting fact about the distribution of polyphony among national minorities is followed by another, this time a sad tendency: the study of traditional polyphony in many countries does not attract much attention from national scholars, and in some countries this sphere is left without any scholarly attention whatsoever. We introduced the topic of polyphony in the musical traditions of national minorities as the central topic of our symposium in order to facilitate interest in the study of national minorities, in order to generate more interest and more research in this often neglected sphere.

In my paper I will discuss several interrelated topics. First I will review the geographic stratification of polyphonic regions, then we will discuss the reasons of the correlation of the regions of traditional polyphony and the stratification of national minorities; then we will discuss the peculiarities of the historical process of the formation of state borders, and finally we'll discuss the need for comparative method in the study of traditional polyphony.

### **(1) Stratification of Traditional Polyphony in the Light of the Origins of Polyphony**

It is very important to remember that the distribution of polyphony in most cases does not have a national (or tribal) character. On the contrary, in many regions polyphonic cultures create "international polyphonic clusters". Think of the number of polyphonic cultures of Caucasia, or the Balkans, or South-West China. I will try to explain this geographic stratification by the very origins of the phenomenon of vocal polyphony.

I hope that at least some of the ethnomusicologists present at our symposium are aware of my model of the origin of traditional polyphony. I proposed that polyphony is not a late cultural invention that was developed on the basis of the development of initial monophonic singing. All the existing information strongly supports the idea that polyphony is gradually disappearing all over the

world. This fact does not support the old hypothesis of the late origins of polyphony. It is a widely shared view today that polyphony was not invented by a single talented tribe or a people. Despite the fact that the development of the peculiar polyphonic styles that we encounter today in different cultures are most likely the result of the inner development of various national and ethnic groups, the origins of polyphony as a phenomenon is connected to much more distant, truly pre-historic times.

According to my model, polyphony was created by the forces of natural selection during the earliest period of the evolutionary development of our hominid ancestors, and it was a part of a defense system. I will not dwell on this, as the readers can find a detailed account of this in my 2006, 2011 and very recent 2014 books (Jordania, 2006, 2011, 2014). Loud, rhythmically united sound, full of dissonant harmonies, coupled with a group synchronic dance an altered state of consciousness in our ancestors which I call the “Battle Trance”. In this state participants did not feel fear and even pain, while group interests and saving their family and tribe members became more important than their own survival. The psychological state of the battle trance was a crucial tool for our ancestors in order to defend themselves from predators and to obtain food.

This is why participation in ritual dancing and singing sessions before military and hunting sessions is universally spread throughout traditional societies. During such ritual dancing and singing the morale of participants undergoes change: the feeling of unity among group members totally dominates the selfish feelings - even the instinct of self-preservation is subdued. The tradition of ritual dances before military sessions has such deep roots that it is well alive today not only among traditional societies, but among the most contemporary, well-equipped western combat forces. As an example, we can mention here the tradition of American soldiers, who often engage in group singing and dancing before their military sessions. You can read about this interesting phenomenon in the insightful book by Jonathan Pieslak “Sound Targets: Music in the Iraq War” (Pieslak, 2009).

Let us now get back to our discussion of traditional vocal polyphony, as a trans-cultural phenomenon. As we can see, we have reasons to believe that polyphony is an ancient phenomenon that was created by the forces of natural selection during the formation of *Homo Sapiens*. Vocal polyphony started gradually disappearing with the advance of articulated speech. Let us now try to explain why a major part of vocal polyphonic traditions is preserved among national minorities.

## **(2) Polyphony and National Minorities**

In order to explain correlation between the distribution of polyphony and national minorities, let us recall once again that vocal polyphony is gradually disappearing all over the world. This naturally leads us to the fact that vocal polyphony is surviving mainly in the most geographically isolated regions of the world. This is natural for the oldest layers of cultural traditions, ancient languages, or oldest biological species of plants and animals. Such ancient survivals are found in the most inaccessible, geographically isolated places. To cut this interesting topic very short, we can say that the pre-historical origin of polyphonic singing and its gradual disappearance is the central reason for the current uneven distribution of vocal polyphonic traditions all over the world.

The history of ethnic minorities and their demographic stratification shows a similar pattern. Let us recall the typical process of the arrival of a new people on territory which is already occupied by an indigenous population. The native population, as a rule, gradually mixes with the newcomers. The native population survives much better in isolated, difficult to access territories (such as mountains, big forest massifs, islands). In such regions communications are more difficult, and con-

ditions for survival are more extreme. It is this geographic isolation that helps the older population and their cultural traditions to survive for a longer period of time. Therefore, very much like the tradition of polyphony, the older autochthonous population survives in geographically isolated and hard-to-reach regions (see also Nettl, 2005: 324; Sachs, 1940: 63-64).

It is the combination of these two factors that results in the distribution (more precisely – surviving) of both polyphony and the older population in geographically isolated regions.

Therefore, if any of my colleagues attempts to discover polyphony in a monophonic country, I would suggest first to study the physical map of the country, and search for its hard-to-access geographic regions, like mountain ranges, or forest massifs, or an island. If such regions are found, I would suggest the organisation of a fieldwork in such a region. The best chance of discovering polyphony as a rule is connected to such isolated and hard-to-reach regions.

The natural tendency towards the survival of autochthonous populations and polyphonic traditions in the most geographically isolated regions leads to another interesting phenomenon, which I shall now discuss. I am talking here about the policy of establishing state borders. I propose that the historically established border policy is somehow “unfair” towards the interests of autochthonous peoples and national minorities.

### **(3) Polyphony, National Minorities and State Borders**

Before discussing this issue let us recall the process of infiltration of new Indo-European populations into the territory of Europe, populated by pre-Indo-European populations. Despite the fact that this was an extremely long and complex process, with very little hard evidence to make clear conclusions, we can still agree on the presence of several general stages of the interaction of the old and new populations.

(1) Newcomers put pressure on the older population, forcing them to vacate the easier-to-access and more fertile territories. Part of the older autochthonous population gradually mixed with the newcomers. Another part of the older population, who moved to the less fertile and more geographically isolated territories, stayed out of extensive mixture with the new population. Such isolated and hard-to-access territories in Europe, are for example, the mountain ranges in the Balkans, Pyrenees and Caucasus, islands – Sardinia, Sicily, Corsica, the islands of North Europe, or the largest forest massifs of Europe, Polesie.

(2) A new ethnic map of Europe has gradually been established. Descendants of the older population live in harder-to-access and more isolated mountain, island and forest regions of the continent, and the descendants of the newcomers (and the mixed populations between from older and new populations) occupy the open spaces. Populations that live in the geographically isolated from each other regions are genetically and culturally related, although these ancient relationships might not be conscious. Most of the representatives of the older populations gradually lose their language, which is replaced by the language of the newcomers, but they retain their singing traditions for longer, as music shows greater stability in such situations than language. These two stages of the mixing of old and new populations (substrate and superstrata) are more or less known in the historical sciences. Now let us pay attention to a third stage, which, as far as I know, has never been discussed in the historical literature.

(3) Later, when the process of the formation of contemporary nation-states gains momentum, a new interesting process enters the scene. For the normal functioning of the newly established nation-states obtaining of official and stable state borders becomes imperative. The most natu-

ral and logical places for putting such borders between the nation-states are the hard-to-access and isolated regions between the countries. Such regions are, for example, mountain ranges and large forest massifs. These are the regions, as we remember, that are often populated by the descendants of the older, autochthonous populations of the continent. So as state borders run on the top of the mountain ranges and the middle of the forest massifs, the older, culturally and ethnically related populations are split into different states.

We can have a look at couple of concrete results of this historical process. When France and Spain put a border between these two states, the border went through the Pyrenees, the natural living space of the Basques. As a result, today Basques live both in France and in Spain. The same processes were active in the Alps. Neighbouring Germany, Italy, Austria and France divided the mountainous range, and the once ethnically and culturally closer population found themselves in different countries. This is the reason why populations of southern Germany and the north Italy are culturally and ethnically closer to each other than the populations of northern and southern Italy. Similar processes were in place in the Caucasus as well. It is not an accident that the various peoples of the Caucasus, who often talk in different languages, follow different religions, live in different states and sometimes even organise military sessions against neighbours, still call each other “brothers”. The same has happened in the largest forest region of the Europe, Polesie, which is today a buffer zone between the Ukraine, Belarus, Poland and Russia.

#### **(4) The Need for Wide Regional Studies of the Traditions of Vocal Polyphony**

I am not going to start discussing the political ramifications of the historical processes that lead to the establishment of the existing state borders, but I do want to mention the importance of the above-mentioned processes in the study of the phenomenon of traditional polyphony.

Promoting national interests and supporting the idea of the unique features of the national culture is a very natural desire of national scholars and artists. The presence of vocal polyphony has more than once been at the centre of such sentiments. Vasil Stoin, for example, considered Bulgarian polyphony a unique phenomenon (Stoin, 1925), although later it became apparent that similar polyphony was present among most of the peoples of the Balkan Peninsula. Georgian musicology for decades championed the idea that Georgia was a polyphonic island in a sea of monophonic traditions (see, for example, Javakhishvili, 1938). It turned out that virtually all the peoples of the North Caucasus, (including the Turkic language speakers the Balkarians and Karachaevis) have vocal polyphonic traditions that are stylistically similar to Georgian polyphony.

It is easy to see that the distribution of vocal polyphony often crosses boundaries between the states and represents a wider international and regional phenomenon. Therefore, if we want to study a vocal polyphony of a certain culture, we should not restrict ourselves to the research of the traditional polyphony of one region or even one country. We need to check the neighbouring countries, check the possibility of the presence of vocal polyphony in these countries, and incorporate the study of other neighbouring traditions of vocal polyphony of the whole region, despite the existing state borders.

We should not forget that polyphony is an international phenomenon, and its deep study requires a similarly wide international approach, thoroughly based on a comparative method.

Now allow me to make some conclusions:

- The major part of vocal polyphonic traditions are distributed among national minorities;
- The polyphonic traditions of national minorities are often neglected, as the cultural traditions of the main ethnicity are usually at the centre of scholarly attention;
- A pleasant exception from this general tendency is China, where the study of polyphonic traditional of national minorities attracts a great deal of interest from Chinese scholars;
- As polyphony is a very archaic phenomenon that is gradually being lost all over the world, a big part of vocal polyphonic traditions are surviving in the most geographically isolated regions of the world;
- The Study of traditional polyphony within one country is very important, but is not enough for a deep understanding of this phenomenon. It is necessary to take into account the singing traditions of the neighbouring countries, where similar forms of polyphony are often spread among national minorities;
- The historically widely practiced policy of putting state borders between the countries did not take into account the existing relationships between the peoples living on different sides of the mountain ranges. State borders are usually put on the top of mountain ranges, thus separating the related populations and placing them in different states. Of course, in my papers I do not suggest a revision of the existing state borders, but taking this factor into account when studying vocal polyphonic traditions is absolutely necessary.

And finally, let me mention a welcome tendency that I have noticed in the dynamics of our polyphonic symposia. Regular guests of our symposia probably remember that we first decided to have a central topic for each symposium starting from the fifth symposium. The first central topic was the polyphonic traditions of Asia. After the fifth symposium, papers and discussions about the polyphonic traditions in Asian countries has not disappeared. On the contrary, they grow louder. This year, for example, a separate paper is dedicated to the unique polyphony of Nuristan (eastern Afghanistan), and symposium participants can hear live performances of the extremely interesting polyphonic traditions from Taiwan. The same way, after the comparative method was selected as the central topic of the sixth symposium, this topic occupied an important place not only in the schedule of the sixth, but the current seventh's symposium as well. I hope that in the same way the topic of polyphony in the music of national minorities, the central topic of our symposium, will get more of our colleagues interested in this relatively neglected topic.

## References

- Javakhishvili, Ivane. (1998). [first edition 1938]. "*Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi*" ("The basic questions of the history of Georgian music"). In: Ivane Javakhishvili. *Works in 12 volumes. Vol. 9*. Edited by Gulbat Toradze and Joseph Jordania. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos
- Jordania, Joseph. (2011). *Why do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi: Logos
- Jordania, Joseph. (2014). *Tigers, Lions and Humans: History of Rivalry, Conflict, Reverence and Love*.

Tbilisi: Logos

Jordania, Joseph. (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Lambert Academic Publishers

Nettl, Bruno. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Second extended edition (First edition – 1983). University of Illinois Press

Pieslak, Jonathan. (2009). *Sound Targets: American Soldiers and Music in the Iraq War*. Indiana University Press

Sachs, Kurt. (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: Norton

Stoin, Vasil. (1925). “Hypothese sur l’origine bulgare de la diaphonie”: In: *La Bulgarie d’aujourd’hui*, #8: 3–44



**გორდანა გლაგოვიჩი**  
(სერბეთი)

**პოლიფონიური სასულიერო სიმღერა, როგორც ეროვნული და რელიგიური უმცირესობების სიმბოლო: სლოვაკები სერბეთში**

**შესავალი**

წარმოდგენილი კვლევა ფოკუსირდება პოლიფონიურ სასულიერო სიმღერაზე, როგორც სერბეთის ეთნიკური უმცირესობის – სლოვაკების ეროვნულ და რელიგიურ იდენტობაზე<sup>1</sup>. სლოვაკები სერბეთში წარმოადგენენ ორმაგ უმცირესობას. ისინი ეთნიკურ უმცირესობას წარმოადგენენ, მაგრამ არიან სლოვაკეთის აუგსბურგის აღსარების ევანგელისტური ეკლესიის წევრები, რომელიც ასევე წარმოადგენს რელიგიურ უმცირესობას, როგორც სერბეთში, ისე მათ სამშობლოშიც. დავაზუსტებ, რომ სერბეთში ძირითადად დომინირებს მართლმადიდებლობა, მაშინ, როდესაც სლოვაკების რესპუბლიკაში წამყვანია რომაული კათოლიციზმი. სწორედ რელიგიური ფაქტორი იყო გადამწყვეტი სერბეთის სლოვაკთა წინაპართათვის, რის გამოც მათ სამშობლო დატოვეს. მეორე მხრივ, სასულიერო სიმღერა ეროვნულ ენაზე ხელს უწობდა ახალ ქვეყანაში მათი ეთნიკური და რელიგიური თვითშეგნების დაცვას. წარმოდგენილი მოხსენება დაინერა ჩემი საველე ექსპედიციების საფუძველზე, სადაც ვიყენებდი ინტერვიუების მეთოდს, ვაკვირდებოდი შემთხვევით საუბრებსა და საეკლესიო მსახურებას სლოვაკეთში ვოევოდინას ევანგელისტურ ეკლესიაში 2013 წლის ოქტომბრიდან 2014 წლის მაისის ჩათვლით<sup>2</sup>.

**სლოვაკთა ეთნიკური უმცირესობა სერბეთში**

სლოვაკები უპირატესად ცხოვრობენ სლოვაკეთის რესპუბლიკაში, მაგრამ არსებობს ასევე საკმაოდ დიდი დიასპორა ევროპის ქვეყნებში და ოკეანის იქითაც. 2008 და 2013 წლების სტატისტიკის მიხედვით, სლოვაკეთის რესპუბლიკაში ცხოვრობს 5 415 459 სლოვაკი, ამერიკაში – 1 200 000, ჩეხეთის რესპუბლიკაში – 375 000 (<http://www.uszz.sk/sk//pocyt-a-odhady/>). სლოვაკები დასახლდნენ თანამედროვე ვოევოდინას (Vojvodina, სერბეთის ჩრდილოეთი) ტერიტორიაზე რამდენიმე ტალღად, რაც დაიწყო მე-18 საუკუნის შუა პერიოდში (Crnjanski, 2007: 620). სლოვაკი ეროვნების პირველი ჯგუფები ცნობილია სამხრეთ უნგრეთში, ანუ სამხრეთ ბაჩკაში (Backa). მე-19 საუკუნის დასაწყისამდე ისინი დასახლდნენ სრემისა (Srem) და ბანატის (Banat) ზოგიერთ ტერიტორიაზე (Crnjanski, 2007: 620). ამ პერიოდში სლოვაკების მასობრივი ემიგრაციის ერთ-ერთი მთავარი ბიძგი რელიგიური ბუნების იყო. კერძოდ, უნგრეთის რომაული კათოლიკური მოსახლეობის უმეტესობა არ იყო კეთილგანწყობილი პროტესტანტებისადმი, რომლებიც იძულებით გადასახლდნენ საუკეთესო საცხოვრებელი ადგილის საძებრად (Kmeč, 1996: 667).

დღესდღეობით, სლოვაკები სლოვაკეთის რესპუბლიკაში, უპირატესად, რომაული კათოლიკეები არიან. თუმცა მათი თანამემამულეები სერბეთში არიან ლუთერანები, ანუ წარმოადგენენ აუგსბურგის აღსარების სლოვაკური ევანგელისტური ეკლესიის

წევრებს (შემდგომში ტექსტში მას აღვნიშნავთ: SEC) (Raković, 2010: 376-377). ამიტომ, სერბეთში სლოვაკების დიდი ნაწილი SEC-ს მიეკუთვნება.

სერბეთში SEC იყოფა ბაჩკას, ბანატისა და სრემის სენიორატებად (seniorate). 2008 წლიდან აქ ასევე არის გერმანიის სენიორატი. თითოეულ სენიორატს ხელმძღვანელობს სენიორი. ამ ეპარქიაში შედის 28 საეკლესიო მუნიციპალიტეტი და საეკლესიო მუნიციპალიტეტის 13 ფილიალი. ამჟამად აქაა 24 ხელდასმული მღვდელი, ამათგან 6 ქალია. მათ სათავეშია ეპისკოპოსი. SEC-ის მღვდლები განათლებას იღებენ კომენსკის (Komensky, Comenius) უნივერსიტეტის ევანგელისტურ თეოლოგიურ ფაკულტეტზე ბრატისლავაში, სლოვაკეთის რესპუბლიკაში. სინოდს SEC-ში გააჩნია უმაღლესი ადმინისტრაციული და საკანონმდებლო ძალა. სერბეთში SEC ყოველთვიურად გამოსცემს ჟურნალს *Evanjelicky hlasnik*, საეკლესიო ყოველწლიურ ალბომს *Ročenka* და კალენდარს *Evanjelicky kalendar*. რადიო Novi Sad კვირაობით გადმოცემს პროგრამას *Pohladz k vyšinam*.

მიუხედავად ამისა, სერბეთში ცხოვრობენ სხვა ტრადიციული რელიგიური აღმსარებლობის სლოვაკები, ასევე არიან ახალი პროტესტანტული ეკლესიების წევრები (Raković, 2010: 378; Blagojević, 2014). მაგალითად, ბანატში, კოვაჩიკას მუნიციპალიტეტის ტერიტორიაზე, SEC-ის გარდა კიდევ ცხრა პროტესტანტული რელიგიური გაერთიანებაა, რომლის წევრები სლოვაკები არიან (Blagojević, 2014). ჩამოვიდნენ რა ვოევოდინაში, სლოვაკებმა თან “წამოიღეს” მათი სულიერი და მატერიალური კულტურის ნაწილი, რაც განასხვავებდა მათ უკვე არსებული მოსახლეობისგან (Bosić, 1996: 32). სლოვაკთა ეთნიკური უმცირესობა შორს, სერბეთის საზღვრებს გარეთ, ცნობილია მისი ნაივური ხელოვნებით. საინტერესოა, რომ ამ არტისტების მხატვრობის ზოგადი ძირითადი იდეაა სამრეკლო ექსტერიერში ან ბიბლია ინტერიერში (Blagojević, 2012: 185-195).

2002 წლის აღწერის თანახმად, სლოვაკები შეადგენენ სერბეთის რესპუბლიკის საერთო მოსახლეობის 0.79%-ს (59.021). დღესდღეობით, ვოევოდინაში სლოვაკები წარმოადგენენ აბსოლუტურ ან შედარებით აბსოლუტურ უმრავლესობას ვაევოდინას 2 მუნიციპალიტეტში (ბაჩკი პეტროვაც და კოვაჩიკა) (Census, 2011). სერბეთში სლოვაკების კულტურული ავტონომია მიიღწევა ეროვნულ ენაზე განათლებისა და ინფორმაციის უფლებებით, ენის ოფიციალურად გამოყენებით და კულტურული მემკვიდრეობისა და ტრადიციების დაცვით (Crnjanski, 2007: 623).

### **პოლიფონიური სასულიერო სიმღერა, როგორც რელიგიური და ეთნიკური იდენტობის სიმბოლო**

პირველმა სლოვაკმა ემიგრანტებმა – ევანგელისტებმა ვოევოდინაში სასწრაფოდ ააგეს ეკლესიები, სამლოცველო სახლები და სკოლები. მათი რელიგიური სწავლების თანახმად, ყველა უნდა ყოფილიყო განათლებული, შეძლებოდა წაეკითხა წმინდა წერილი და ემღერა საეკლესიო სიმღერები მშობლიურ ენაზე. სლოვაკი ევანგელისტების ტაძრები მართკუთხა ფორმისაა უბრალო, ტიპური ინტერიერით. ესაა ერთნავიანი ბაზილიკა, რომელსაც შეიძლება ჰქონდეს გალერეა. ამ ეკლესიებს აქვთ სამრეკლოები, რომლებიც სრულდება თავისებური ქუდით ბაროკოს სტილში. ეკლესია ბაჩკი პეტროვაჩში აიგო 1782 წელს (<http://www.slovackizavod.org.rs/sr/kulturno-nasledje/1377>).

SEC-ის სწავლების თანახმად, ეკლესიაში ყველა მორწმუნე წირვისას სასიმღერო წიგნების გამოყენებით მღერის. სიმღერა მონოფონიურია, ჰარმონიზებას აკეთებენ



ორგანით, რომელიც აუცილებლად გამოიყენება წირვისას. საზეიმო წირვაში შეიძლება მონაწილეობდეს შერეული ან ერთი სქესის მომღერლებისგან შემდგარი პოლიფონიური გუნდი. წირვისას ასევე მღერის პასტორიც (ვიდეომაგ. 1).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თავყვანისცემისთვის გამოყენებული სასიმღერო წიგნები. ზოგიერთი შედგება მხოლოდ ტექსტებისგან, ხოლო ზოგიერთში მოცემულია ნოტებიც. ზოგან ხაზგასმულია, რომ მელოდია ფოლკლორულ სიმღერაზეა აგებული, მაგალითად, სლოვაკურზე, მორავიულზე, პოლონურზე ან ჩეხურზე (Evanjelicky spevník (a), 1992: 99, 131, 138, 158, 374, 591, 594, 595, 596, 602, 653, 639). ეს სასიმღერო წიგნები იცვლება დროთა განმავლობაში. აქაა სიმღერები, რომლებიც ეყრდნობა გრიგორისეულ ქორალსა და ძველ საეკლესიო კილოებს, რენესანსის პერიოდს, გერმანული ბაროკოსა და რეფორმაციის (ლუთერანული ქორალები), რომანტიზმის პერიოდს. ახალი სასიმღერო წიგნი *Evanjelicky spevník* შეიცავს სიმღერებს ფოლკლორულ მოტივებზე და თანამედროვე ჟანრებში (Evanjelicky spevník (b), 1992). ძველ სასიმღერო წიგნებში არ იყო მოცემული სანოტო ტექსტი, ამიტომ მელოდიები გადაეცემოდა ზეპირად. ორგანის შემსრულებლები უპირატესად იყენებდნენ ნოტებს.

რიტმის თვალსაზრისით, გვხვდება ძველი (ნელი) და თანამედროვე (ჩქარი) სიმღერები. ძველი სრულდება *lento*-ს, *grave*-ს ტემპში. ყოველი მეოთხედი ნოტი იმღერებოდა, როგორც ნახევრიანი გრძლიობის, ხოლო მერვედები – როგორც მეოთხედები. გამომსახველობის თვალსაზრისით, სიმღერა იყო უფრო მკაცრი და მეტად ზემოქმედებდა, ვიდრე დღესდღეობით. სიმღერის ამ ძველ სტილში წინადადება კარგავდა მნიშვნელობას. 1990 წლიდან, ახალი სასიმღერო წიგნების შემოსვლასთან ერთად, სიმღერის სტილი შეიცვალა. ეს სასიმღერო წიგნები შეიცავს სანოტო დამწერლობას (აუდიომაგ. 1)<sup>3</sup>.

ლიტურგიულ მუსიკაში განსაკუთრებული როლი ენიჭება კანტორს, მომღერალ-ორგანისტს. კანტორთა მუსიკალური განათლება განსხვავებულია – ზოგი თვითნასწავლია, მაგრამ ზოგიერთს აქვს მუსიკალური აკადემიის ხარისხი. ორ მსოფლიო ომს შორის კანტორები ზეპირად ასწავლიდნენ სკოლის მოსწავლეებს ყველაზე მნიშვნელოვან ჰიმნებს.

SEC-ში ყველას განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის. მაგრამ შეზღუდული დროის გამო, აღვნიშნავ წინამდებარე კვლევის ორ მონაწილეს – იანკო სირომასა (Janko Siro-ma)<sup>4</sup> და იურაი სუდიის (Juraj Sudji)<sup>5</sup>.

სერბეთში SEC-ის სინოდის კანტორი იურაი სუდიი არის ასევე კანტორი-ორგანისტი სელენჩაში. ის ხელმძღვანელობს 5 განსხვავებულ გუნდს. მის კანტორად დანიშვნამდე, როგორც იგი ამბობს, სიმღერა სელენჩაში უფრო მეტად ხალხური იყო: „ასაკოვანი ქალები საეკლესიო მსახურებისას გავლენას ახდენდნენ სიმღერაზე და წინამორბედი კანტორი მათ უსმენდა. მე დავთანხმდი კანტორობას იმ პირობით, რომ ისინი მომისმენდნენ და იმღერებდნენ ისე, როგორც წიგნში იყო მითითებული, ნოტებით“. სუდიი აღნიშნავს, რომ ძირითადი პრობლემა იყო შესრულების ტემპი: „ძალიან მძიმე პერიოდი მქონდა, როდესაც ვცდილობდი ამჩქარებინა შესრულება, იმიტომ, რომ მომღერლები ყველა სიმღერას მღეროდნენ ორჯერ ან სამჯერ ნელა“. აქვე მინდა აღვნიშნო ბაჩკას ცხოვრების ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი – სივრცეზე, სადაც ეს ტერიტორიაა განლაგებული, ცხოვრება ნელი ტემპით მიედინება. შესაძლოა, ეს ცხოვრებისეული ფილოსოფია იყო ასახული ხალხის სიმღერაში, სანამ ეკლესიაში არ მოვიდა განათლებული მუსიკოსი, რომელიც ცდილობდა შეეყვანა მომღერლები ნოტებით ჩანერილი მუსიკის სამყაროში (აუდიომაგ. 2).

ზემოთ ნახსენები კანტორის თანახმად, სლოვაკეთსა და სერბეთში კანტორები საეკლესიო წირვაში განსხვავებულ როლს ასრულებენ. პირველ შემთხვევაში, კანტორი, პირველ ყოვლისა, ინსტრუმენტალისტია, რომლის მოვალეობაა ორგანზე დაკვრა. სერბეთში კანტორი, დაკვრის გარდა, უნდა მღეროდეს კიდევ, ამიტომ, მას უნდა ჰქონდეს ძლიერი და ლამაზი ხმა. გარდა ამისა, აუცილებელია დაკვრისას იმპროვიზაციულობის უნარი. როცა მუსიკოსის ყურადღება ნაწილდება სიმღერასა და დაკვრას შორის, ნოტები არ იკვრება ზუსტად ისე, როგორც ჩანერილია, რაც იმპროვიზაციის დიდ შესაძლებლობას იძლევა. 1992 წელს იურაი სუდიიმ დაარსა ვოკალური და ინსტრუმენტული ტრიო *Vox humana* (მათ გამოუშვეს ჩანანერი *Raduj sa a plesaj* (1992)). ამ ჯგუფის წევრები იყვნენ: ლუდმილა ბერედოვა – სოპრანო, იურაი სუდიი – ტენორი და იარმილა იურიცოვა – ორგანი. ისინი სერბეთში სლოვაკეთის სოფლებიდან ჩამოვიდნენ და სლოვაკურად მღეროდნენ საშობაო და სააღდგომო სიმღერებს. ხალხმა ისინი აღფრთოვანებით მიიღო.

საეკლესიო მუსიკის კომპოზიტორები SEC-ის წიაღში დაიბადნენ და მათ შექმნეს მუსიკა სერბეთის ტერიტორიაზე. მინდა აღვნიშნო ზოგიერთი მათგანი: იან კრასკო ზაპოტოცკი (Ján Krasko Zápotocký), იან ვალაშტან დოლინსკი (Ján Valašťan Dolinský), ლუდოვიტ ზიგმუნდ სებერინი (Ludovít Žigmund Seberini). ფერდინანდ როჰონი (Ferdinand Rohoň, 1823 – 1884) არის კომპოზიტორი და მასწავლებელი; მან შექმნა ფოლკლორული სიმღერებით შთაგონებული სასულიერო სიმღერები. იან ვალენტი (Jan Valent, 1941-2008) ვოევოდინაში ბევრგან იყო პასტორი, შემდეგ გახდა SEC-ის ეპისკოპოსი სერბეთში. მან გამოსცა სიმღერების 2 წიგნი ნოტებით<sup>6</sup>. პასტორის გარდაცვალების შემდეგ, მისი მეუღლის ინიციატივით, იან სუდიიმ გააკეთა მუსიკალური ჩანანერების არანჟირება და ჩანერა 3 კომპაქტ დისკი (აუდიომაგ. 3)<sup>7</sup>. კანტორობის გარდა, იურაი სუდიი ასევე კომპოზიტორია, რომელიც წერს საეკლესიო და პოპულარულ მუსიკას. 2012 წელს მან გამოსცა სიმღერების კრებული საკუთარი მუსიკით *Moj život je tisíc piesni*, რომელსაც თანდართული აქვს CD.

SEC-ის ფარგლებში ბევრი საეკლესიო გუნდი ფუნქციონირებს. უძველესი ჩანანერი ეკლესიაში ოთხხმიანი სიმღერის შესახებ შეიძლება ვნახოთ სტარა პაზოველი იან მიცატეკის მოგზაურის ჟურნალში *Celebration of the first centenary*. ის ესწრებოდა ამ ქალაქში სლოვაკების დასახლების საუკუნოვან დღესასწაულს და აღნიშნა, რომ მრევლის წინაშე შესრულდა ოთხხმიანი ჰიმნი *Who for justice burns*.

პოლიფონიური ქორალური სიმღერა 1920-იანი წლებიდან იღებს სათავეს. სოფელ გლოზამში მამაკაცთა 4-ხმიანი გუნდი დაარსდა 1924 წელს. ეს საეკლესიო გუნდი ბელგრადში 1938 წელს მეფის მიღებაზე მღეროდა. 1937 წ. კოვაჩიცაში მამაკაცთა გუნდი დაარსდა. მასში დაახლოებით 40 წევრი იყო. ისინი მღეროდნენ ორ, სამ და ოთხხმიან სიმღერებს. საეკლესიო შერეული გუნდი სოფელ სილბაში 1933 წ. დაარსდა. გუნდში 44 მომღერალი იყო. მათ რეპერტუარში შედიოდა ოთხხმიანი რელიგიური/საეკლესიო და ფოლკლორული სიმღერები. ისინი გამოდიოდნენ ბაკაში საეკლესიო მსახურების დროს, ასევე, საერო შეკრებებსა და დღესასწაულებზე. მე-20 საუკუნის 50–60-იანი წლების განმავლობაში ბევრი საეკლესიო პოლიფონიური გუნდი ჩამოყალიბდა – შეიქმნა მოზარდთა, მამაკაცთა, ქალთა და შერეული გუნდები<sup>8</sup>. სოფელ არადაკში 2011 წ. ჩამოყალიბდა საინტერესო შერეული გუნდი, სადაც უპირატესად ახალგაზრდა ცოლ-ქმრები მღერიან. გუნდს ხელმძღვანელობს კომპოზიტორი მიჰალ ლაბატი<sup>9</sup>. ამ გუნდის შესრულება განსაკუთრებულია, ვინაიდან გამოირჩევა საეკლესიო მუსიკისადმი თანამე-

დროვე მიდგომითა და რეპერტუარით, რომელშიც შედის ლაბატის სიმღერები და მის მიერ არანჟირებული საეკლესიო ჰიმნები.

გუნდის არც ერთ წევრს არ აქვს მუსიკალური განათლება, გარდა დირიჟორისა, რომელმაც დაამთავრა მუსიკალური აკადემია ნოვი სადში. ლაბატი მუშაობდა მათთან ვოკალურ ტექნიკაზე და ცდილობდა მათი სიმღერისთვის მოერგო თავისი კომპოზიციები, რადგან დარწმუნებული იყო, რომ პოლიფონიური კომპოზიციების სასიმღერო ჰარმონიებს სჭირდება ჩამოყალიბებული გუნდი. ის ქმნიდა რიტმულად რთულ და ეფექტურ კომპოზიციებს. მუსიკის შესრულების მანერით, საეკლესიო მუსიკის მიმართ თანამედროვე მიდგომითა და მათი დირიჟორის ორიგინალური სიმღერებისა თუ არანჟირებული საეკლესიო საგალობლების შესრულების თვალსაზრისით, ეს გუნდი განსაკუთრებულია.

სათანადო აღნიშვნის ღირსია ლაბატის კომპოზიცია „ღვთის დიდება დაგვნათის“, რომელიც მას ერთი ქადაგების დროს მღვდლის მიერ წარმოთქმულმა სიტყვებმა შთააგონა (ვიდეომაგ. 2). ლაბატი აცხადებს, რომ ამ სიტყვების გაგონებისთანავე მის გონებაში მთელი სიმღერა დაიბადა. შემდეგი ნაწარმოები შთაგონებული იყო წარწერით ეკლესიის შიდა კედელზე: „დიდება უფალს ზეცაში“. ამას მოყვა სხვა კომპოზიციები, რომლებიც ასევე იწყებოდა სიტყვით „დიდება“. ასე შეიქმნა „დიდებათა“ მთელი ციკლი.

ახალგაზრდების გუნდები ან ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჯგუფები, ჩვეულებრივ, ირჩევენ თანამედროვე მუსიკას (პოპი, როკი, ჯაზი). ორგანი თითქმის მთლიანად უგულველყოფილია. იგი ჩაანაცვლა კლავიშთანამა, აკუსტიკურმა, ელექტრონულმა და ბას-გიტარებმა, დასარტყამებმა და სხვა თანამედროვე ინსტრუმენტებმა. ეს გუნდი უმეტესწილად გამოდის SEC-ის ან კონკრეტული სენიორების (ბაკა, სრემი, ბანათი) დონეზე ორგანიზებულ ახალგაზრდების სპეციალურ მსახურებებზე ან ახალგაზრდულ შეხვედრებზე. ამ ახალგაზრდული გუნდების/ჯგუფების წევრები არიან საშუალო სკოლის მოსწავლეები, კოლეჯის სტუდენტები და ჯერ კიდევ დაუქორწინებელი ახალგაზრდები (აუდიომაგ. 4). საეკლესიო სიმღერის განვითარების ამ თანამედროვე მიმართულების წარმომადგენელი, მაგალითად, ახალგაზრდული გუნდი *Pramene* კოვაჩიკადან მჭიდროდ თანამშრომლობს მუსიკალურ ჯგუფთან *The blue room*, ან საეკლესიო მუსიკის ჯგუფთან *Žalm 150* (ფსალმუნი 150) ბაჩკა პალანკადან<sup>10</sup>.

მრავალხმიანი საეკლესიო სიმღერა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ინტერ-ეთნიკური და ინტერ-რელიგიური დიალოგის შექმნაში. ამ ტიპის აქტივობის ნიმუშის სახით შეიძლება მოვიყვანოთ კამერული გუნდი *Zvonj* (ზარები), რომელიც დააარსეს იურაი სუდიიმ და მისმა მეუღლე რენატამ 1993 წელს სელენჩაში. ეს, ყველა თვალსაზრისით, შერეული გუნდია – როგორც მომღერლების სქესისა და ასაკის, ასევე მათი რელიგიური და პროფესიული შეხედულებების თვალსაზრისით. იგი შედგება 30 აქტიური წევრისგან და ასრულებს კლასიკურ სასულიერო მუსიკასა და სლოვაკური ფოლკლორული სიმღერების არანჟირებებს. ფოკლორული ორკესტრი მოღვაწეობს ამ გუნდის ფარგლებში. რელიგიური შემადგენლობა არაერთგვაროვანია. აქა არიან აუგსბურგის ევანგელისტები, რომაული კათოლიკეები და აღმოსავლეთის მართლმადიდებლები. მომღერლები ასაკობრივად სამ თაობას მოიცავენ. ყველაზე ახალგაზრდა მომღერალი 11 წლისაა, ყველაზე ასაკოვანი კი – 70 წლის. პროფესიული პროფილიც ძალიან განსხვავებულია: დანწყებითი საშუალო სკოლის მოსწავლეებიდან კოლეჯის სტუდენტების, მოხელეების, გლეხების, ვაჭრების, მასწავლებლების, უაღრესად განათლებულების ჩათვლით. ისინი მონაწილეობენ სხვადასხვა მსვლელობებში როგორც სახლში, ისე საზღვარგარეთ. გან-

საკუთრებით თბილად მათ სლოვაკეთში ხვდებიან.

ამასთან, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ სელენჩა ძალიან სპეციფიკური და-სახლებაა. სლოვაკები მოსახლეობის უმეტესობას წარმოადგენენ. ამავდროულად, ეს სერბეთში ერთადერთი ადგილია, სადაც რომაული კათოლიკური სერბები და სლოვაკი პროტესტანტები ერთად ცხოვრობენ. გარდა ამისა, აქ მცირე რაოდენობით ცხოვრობენ სერბები, ბოშები, უნგრელები და სხვა ეთნიკური უმცირესობებიც (Census, 2011). დირიჟორ სუდიის მიხედვით, გუნდის დაარსების მიზანი იყო, „გვეჩვენებინა, რომ ჩვენ ერთად ცხოვრება შეგვიძლია“. ის პროტესტანტია, მეუღლე კი – კათოლიკე. დასაწყისში ორივე მხრიდან უნდობლობას იწვევდნენ – რატომ იკრიბებიან სახლებში და მღერო-რიან სასულიერო მუსიკას, როდესაც ჩვენ ეკლესიები გვაქვს? დროთა განმავლობაში ხალხმა მიიღო ისინი. გუნდის წევრების მოღვაწეობა, ურთიერთობა და განსხვავებული ქრისტიანული ტრადიციების მუსიკის ერთობლივი შესრულება ხელს უწყობდა სხვათა ტრადიციების უკეთ გაგებასა და მიღებას, რწმენის შეცვლაზე პრეტენზიის გარეშე.

წინამდებარე კვლევამ გვიჩვენა, რომ საეკლესიო სიმღერა დიდ როლს ასრულებს სერბეთის სლოვაკ უმცირესობათა ეთნიკური და რელიგიური იდენტობის დაცვაში. მეორე მხრივ, სხვადასხვა ქრისტიანული კონფესიის საეკლესიო ჰიმნების პოლიფონიური სიმღერა ერთგვარი ხიდის ფუნქციას ასრულებს, როგორც სხვა ეროვნების წარმომადგენლებს, ისე სხვადასხვა ეკლესიებს მიკუთვნებულ, ერთი და იმავე ეროვნების უმცირესობის წევრებს შორის.

საეკლესიო პოლიფონიურ სიმღერას შეუძლია ხელი შეუწყოს კონფლიქტების დაძლევისა და ადამიანების გაერთიანებას.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> წინამდებარე კვლევა შესრულებულია სერბეთის რესპუბლიკის განათლების, მეცნიერებისა და ტექნიკური განვითარების სამინისტროს პროექტის (№177027) – *მულტიეთნიკურობა, მულტი-კულტურალიზმი, მიგრაციები – თანამედროვე პროცესები – ფარგლებში*

<sup>2</sup> მაღლობა მინდა გადავუხადო ყველა რესპოდენტს მათი კეთილმოსურნეობისთვის, განსაკუთრებით კი, პასტორს ანა პეტრაკ პეტროვიჩს ბელგრადიდან, იან ციცკას პადინადან, სინოდის კანტორს იურაი სუდიის სელენჩადან და კანტორს იანკო სირომას კოვაჩიკადან (Kovačica), რომლებიც ძალიან დამეხმარნენ კვლევის პროცესში

<sup>3</sup> იანკო სირომასა და იურაი სუდიის ინტერვიუდან

<sup>4</sup> იანკო სირომა დაიბადა 1981 წ. კოვაჩიკაში. იგი მის მშობლიურ ქალაქში იყო კანტორი SEC-ში. 2006 წ. დაამთავრა ბრატისლავას სახელმწიფო კონსერვატორია (ორგანი) და მიიღო მაგისტრის წოდება ბრნოში, სადაც ამჟამად მუშაობს სადოქტორო შრომაზე იმავე სფეროში. ის ბრატისლავას ხელოვნების სკოლაში ორგანის პროფესორია

<sup>5</sup> იურაი სუდიი დაიბადა 1969 წ. ბაჩაკში. მან დაამთავრა ნოვი სადის მუსიკის აკადემია. 1992 წლიდან ასწავლის მუსიკას სელენჩას დაწყებით სკოლაში. ის ასევე წერს მუსიკას (ნაწარმოებები ბავშვებისთვის, ლირიკული და პოპულარული კომპოზიციები). ჩანერილი აქვს უამრავი CD და DVD



<sup>6</sup> Jan Valent, *Spev mojej duše*, Bački Petrovac 1978; Jan Valent, *Rozhovor s Bohom*, Kisač 1995

<sup>7</sup> Vianočný spev mojej duše, 2011; Velkonočný spev mojej duše, 2012; Nabožnz spev mojej duše, 2014

<sup>8</sup> ინფორმაცია მოგვანოდა პასტორმა ანა პეტრაკ პეტროვიჩმა

<sup>9</sup> მიჰალ ლაბატი დაიბადა 1988 წ. ზრენიანინში. უმაღლესი მუსიკალური განათლება ნოვი სადის ხელოვნების აკადემიაში მიიღო, რომელიც 2013 წელს დაასრულა. გაიარა ფორტეპიანოს, ვოკალისა და მუსიკის თეორიის კლასები. ლაბატი წერს და ასრულებს საკუთარ ნაწარმოებებს. 2011-2013 წლებში ხელმძღვანელობდა არადაკის ევანგელისტური ეკლესიის ბავშვთა ორკესტრსა და გუნდს. 2008 წლიდან ის ნოვი სადის არაერთი ვოკალური ანსამბლისა და გუნდის წევრი გახლდათ, მათთან ერთად მოგებული აქვს რამდენიმე ჯილდო (მაგალითად: სვეტოზარ მარკოვიჩის გუნდი, სერბეთის ნაციონალური თეატრის მუსიკალური საზოგადოების კამერული გუნდი, ვოკალური ანსამბლი აკადემასი და ა.შ.) 2008 წლიდან 2013 წლამდე იყო ორი როკ ჯგუფის სოლისტი და კლავიშებიან საკრავზე შემსრულებელი (*Zemljotres (მიწისძვრა)*, *Himera (ქიმერა)*)

<sup>10</sup> ინფორმაცია მოგვანოდა პასტორმა ანა პეტრაკ პეტროვიჩმა

#### აუდიომაგალითები

1. *Ked' sa Kristus narodil* (როდესაც ქრისტე იშვა). CD *Ježiši mój, zachráň ma* (ჩემმა ქრისტემ გადამარჩინა). სლოვაკური ევანგელისტური ეკლესია პადინა (სერბეთი)
2. *Zaznej pieseň* (მოდის, მოვისმინოთ სიმღერა). CD *Bud'me láskou spojení* (სიყვარულით ვიზრუნოთ). სლოვაკური ევანგელისტური ეკლესია სელენჩაში (სერბეთი). ჩანერილია 2007 წლის მარტში სლოვაკურ ევანგელისტურ ეკლესიაში სელენჩაში (სერბეთი)
3. *Hospodine, Bože naš* (ო, ღმერთო ჩვენო). CD *Nabožnij spev mojej duše*. მელოდიები და ტექსტი: დოქტორი ფრ. იან ვალენტი. ჩანერილია 2012 წლის მარტსა და აპრილში ნოვი სადში (სერბეთი)
4. *My sme ruky Božie* (ღვთის ხელში ვართ). CD *Pane, počuj mój hlas!* (ღმერთო შეისმინე ჩემი ხმა! სლოვაკეთის ევანგელისტური ეკლესიის ახალგაზრდული გუნდი პადინაში (სერბეთი)

#### ვიდეომაგალითები

1. ღვთისმსახურება ევანგელისტურ ეკლესიაში. ბაკი პეტროვაჩის (სერბეთი) სლოვაკური ევანგელისტური ეკლესია
2. მიჰალ ლაბატის კომპოზიცია *Sláva Hospodinova sviati nad nami* (ღვთის დიდება დაგვენათის). სლოვაკეთის ევანგელისტური ეკლესიის გუნდი არადაჩში (სერბეთი). მიჰალ ლაბატის ვიდეოარქივი

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

**GORDANA BLAGOJEVIĆ**  
(SERBIA)

## **POLYPHONIC SACRAL SINGING AS A SYMBOL OF NATIONAL AND RELIGIOUS MINORITY: SLOVAKS IN SERBIA**

### **Introduction**

This research focuses on polyphonic sacral singing as a symbol of national and religious identity of the Slovak ethnic minority in Serbia<sup>1</sup>. Slovaks in Serbia represent an example of double minority. They are ethnic minority but being members of the Slovak Evangelical Church of Augsburg Confession also represent religious minority, both in the host country, as well as, in their homeland. To be precise, dominant religion in Serbia is Orthodoxy, while in the Slovak Republic it is Roman Catholicism. The religious factor was crucial for the ancestors of today's Slovaks in Serbia to leave Slovakia. On the other hand, sacral singing in their native tongue contributed to the preservation of their ethnic and religious consciousness in the new country. This paper was created as a result of my own field research conducted by the methods of interview, casual conversations and observing church services in the Slovak Evangelical Church throughout Vojvodina from October 2013 until May 2014<sup>2</sup>.

### **Slovak Ethnic Minority in Serbia**

Slovaks mostly live in the Slovak Republic but there is also large Diaspora in European countries and overseas. According to the statistics from 2008 and 2013, in the Slovak Republic live 5 415 459 Slovaks, in the USA 1 200 000, in the Czech Republic 375 000 (<http://www.uszz.sk/sk/pocty-a-odhady/>). Slovaks settled in the territory of present day Vojvodina (northern part of Serbia) in several waves, starting in the mid-18<sup>th</sup> century (Crnjanski, 2007: 620). First groups of Slovak nation established in southern Hungary, i.e. southern Bačka. Prior to the beginning of the 19<sup>th</sup> century they settled in some locations in Srem and Banat (Crnjanski, 2007: 620). One of the main *push* factors for mass migration of Slovaks during this period was of a religious nature. Namely, the majority of Roman Catholic population in what was then Hungary was not friendly disposed towards the Protestants who were forced to move in search of better living (Kmeć, 1996: 667).

Today, Slovaks in the Slovak Republic are predominantly Roman Catholics. However, their compatriots in Serbia are mostly Lutherans, that is, members of the Slovak Evangelical Church of the Augsburg Confession (further in the text: SEC) (Raković, 2010: 376–377). Therefore, the largest number of Slovaks in Serbia belongs to the SEC.

SEC in Serbia is divided into seniorates of Bačka, Banat and Srem. Since 2008 there is also German seniorate. Each seniorate is headed by a senior. This Diocese counts 28 church municipalities and 13 branches of the church municipalities. Currently, there are 24 ordained priests, six of whom are female priestesses. At the head is the Bishop. Priests of the SEC acquire their education at Evangelical Theological Faculty of Komensky (Comenius) University in Bratislava, Slovak Republic. Synod has the highest administrative and legislative power in the SEC. SEC in Serbia publishes monthly magazine *Evanjelický hlasník*, church yearbook *Ročenka* and calendar *Evanjelický kalendar*. Radio Novi Sad broadcasts a program *Pohľad z vyšinam* on Sundays.

However, in Serbia also live Slovaks who belong to the other traditional religions and there are members of, tentatively speaking, new Protestant churches (Raković, 2010: 378; Blagojević, 2014). For example, in Banat, on the territory of the municipality of Kovačica, there are nine more Protestant religious congregations besides SEC, whose members are Slovaks (Blagojević, 2014). Arriving to Vojvodina, Slovaks brought with them part of their spiritual and material culture whose characteristics separated them from the population already there (Bosić, 1996: 32). Slovak ethnic minority is known for its naïve art beyond the borders of Serbia. Interestingly, the common motif on the paintings of these artists is bell tower in the exterior or the Bible in the interior (Blagojević, 2012: 185-195).

According to Census from 2002 Slovaks make 0.79% (59.021) of total population of the Republic of Serbia. Today, Slovaks in Vojvodina are the absolute or relative majority in two Vojvodina municipalities (Bački Petrovac and Kovačica) (Census, 2011). Cultural autonomy of Slovaks in Serbia is achieved by protecting the right to education and information in native tongue, official use of language and protection of cultural heritage and tradition (Crnjanski, 2007: 623).

### **Polyphonic Sacral Singing as a Symbol of Religious and Ethnic Identity**

First Slovak immigrants – Evangelists in Vojvodina immediately built churches and prayer homes as well as schools. Their religious teaching implied that everybody had to be literate and to be able to read Holy Scripture and sing church songs in their mother language. **Temples** of Slovak Evangelists are of the rectangular shape with typical simplicity of the interior. They are mostly single-aisled basilica that can have a gallery. These churches have bell towers ending with baroque caps. The church in Bački Petrovac was built in 1782 (<http://www.slovackizavod.org.rs/sr/kultura-no-nasledje/1377>).

According to SEC teaching, all faithful at the church service sing using songbooks. Singing is monophonic and harmonization is achieved playing organ, which is necessarily used at the service. During holiday festive services polyphonic choir participates and it can be mixed or made of singers of the same gender. Pastor also sings during the service (video ex. 1).

**The songbooks** used for worship are especially important. Some contain only lyrics but some have notations as well. In some places it was emphasized that melody was modeled on a folk song, for example Slovak, Moravian, Polish or Czech (Evanjelický spevník (a), 1992: 99, 131, 138, 158, 374, 591, 594, 595, 596, 602, 653, 639). The songbooks changed over time. There are songs based on Gregorian foundation and old church scales, from the Renaissance period, German baroque and period of Reformation (Luther's Chorales), from Romanticism. New songbook *Evanjelický spevník* contains songs based on folk tunes and in contemporary genre (Evanjelický spevník (b), 1992). Older songbooks did not have the notes, so the melodies were transmitted orally. Organ players mostly play using music notation.

Regarding rhythm, singing can be divided into older (slower) and recent (faster). The older way implies *lento*, grave tempo. All the quarter notes were sung as a half note and the eighth notes were sung as a quarter note. In terms of expression, singing was stronger and more energetic than today. The sentence was losing its meaning in this older style of singing. With the arrival of the new songbooks during 1990s, the way of singing changed. These songbooks contain musical notation (audio ex. 1)<sup>3</sup>.

Special role in the liturgical music belongs to cantor, the singer-organist. Cantors' music ed-

education varies – some are self-taught but some have Music academy degree. Between the Two World Wars cantors taught school children to sing the most important hymns by heart. Everybody in SEC in Serbia contributed in a special way; however, due to the limited space, I would mention two participants in this study, Janko Siroma<sup>4</sup> and Juraj Sudji<sup>5</sup>.

Synodal cantor of SEC in Serbia, Juraj Sudji is also cantor-organist in Selenča. Five different choirs are under his leadership. Before his appointment as a cantor, as he says, singing in Selenča was *more folksy*: “Older women had an influence on singing at the church service and previous cantor listened to them. I accepted to be a cantor if they would listen to me and sing as it is written in the book, in the notes”. Sudji points out that the main problem was the question of the pace of performance: “I had a very hard time to speed up the singers, because they sung all the songs two or three times slower”. Here I would like to mention one characteristic of a traditional life in Bačka, the area where this village is located: slow pace of life. Probably this life philosophy was reflected on a way people sung in the church until the arrival of an educated musician who was trying to “slip” them into written sheet music (audio ex. 2).

According to the cantors mentioned above, cantors play different role during church service in Slovakia and Serbia. In the first case, cantor is primarily an instrumentalist whose role is to play the organ. In Serbia, besides playing, cantor is expected to lead singing as well, so he should have a strong and beautiful voice. In addition, greater inventiveness in playing is necessary, since musician’s attention is divided between the singing and playing, so notes are not played exactly as they are written, rather there is plenty of room for improvisation. In 1992 Juraj Sudji founded vocal and instrumental trio *Vox humana* [they released a tape *Raduj sa a plesaj* (1992)]. Members of this group were Ludmila Berediova-soprano, Juraj Sudji-tenor and Jarmila Juricova-organ. They travelled Slovak villages in Serbia and sung Christmas and Easter songs in Slovak. The people received them with delight.

Composers of church music within SEC were born and they created music on Serbian territory. I shall mention some of them: Ján Krasko Zápotocký, Ján Valaštan Dolinský, Ľudovít Žigmund Seberini. Ferdinand Rohoň (1823–1884), composer and a teacher, he composed spiritual songs inspired by folk songs. Jan Valent (1941–2008, Selenca) was a pastor in many places throughout Vojvodina and then a bishop of SEC in Serbia. He published two songbooks with drafts of music notations<sup>6</sup>. After his death, at the initiative of his wife, Jan Sudji arranged those music sheets and recorded three compact discs (audio ex. 3)<sup>7</sup>. Besides being a cantor, Juraj Sudji is also a composer who writes church and popular music. In 2012 he published a songbook with his music *Moj život je tisic piesni*, accompanied with a CD.

Within SEC there are many church **choirs**. We can find the oldest written testimony of the four-voice singing in the church in travel journal *Celebration of the first centenary* by Jan Micatek from Stara Pazova. He attended the centennial celebration of the settlement of Slovaks in this town and wrote down that four-voice hymn *Who for justice burns* was performed in front of the parish center.

The beginnings of polyphonic choral singing date back to 1920s. In the village Glozan a four-voice male choir was established in 1924. This church choir performed at the reception in the King’s Palace in Belgrade in 1938. In 1937 male church choir was established in Kovačica. It counted about 40 members. They sung two-, three- and four-voice songs. Mixed church choir was founded in the village of Silbaš in 1933. The choir had 44 members. On their repertoire there were spiritual/religious songs in four-voice and folk songs. They performed throughout Backa at church



services and secular gatherings and celebrations. During the fifties and the sixties of the 20<sup>th</sup> century large number of polyphonic church choirs was formed. Youth, male, female and mixed choirs were created<sup>8</sup>.

There is an interesting mixed choir founded in 2011 in Aradac village, made up mainly of young spouses. Conductor is composer Mihal Labat<sup>9</sup>. The choir is made up of Slovak residents. People in their forties dominate age-wise and in terms of gender, two thirds are female. Choir members have no formal musical education, except for the conductor who graduated from Music Academy in Novi Sad. Labat has worked with them on vocal technique and tried to adjust his compositions to their singing. Being aware that singing harmonies of polyphonic compositions requires mature choir, he designed his compositions so that they are rhythmically difficult and effective. This choir is special for its way of music presentation, contemporary approach to the church music and for performing original songs written by their conductor and church hymns arranged by him.

His composition "Glory of the Lord shines upon us" ("Sláva Hospdinova svieti nad nami"), inspired by one sermon in the church when the priest uttered those words, particularly stands out (video ex. 2). According to Labat, the moment he heard those words, musical theme of the entire song appeared in his head. The next song was inspired by the writing on the interior church wall, "Glory to God in the highest" ("Sláva Bohu na výsostiach"). This was followed by more compositions starting with the word "glory" and so the cycle of "glories" was created.

Youth choirs or vocal-instrumental groups typically choose modern sound (pop, rock, jazz, spiritual). The organ is almost completely left out. Keyboards, acoustic, electric and bass guitars, drums and the other modern instruments, replace it. These choirs perform mostly at special services for young people or at youth meetings, organized at the level of the entire SEC or particular senioritis (Backa, Srem, Banat). Members of these youth choirs/groups are middle school age children, high school and college students and young people not yet married (audio ex. 4). Representatives of this modern direction in church singing development are, for example, youth church choir *Pramene* (The Springs) from Kovačica who closely collaborates with the music group *The blue room*, or church music group *Žalm 150* (Psalm 150) from Bačka Palanka<sup>10</sup>.

Polyphonic church singing plays particularly important role in establishing inter-ethnic and inter-religious dialogue. As an example of this type of activity can serve Chamber choir *Zvony* (Bells), founded by Juraj Sudji and his wife Renata in 1993 in Selenča. This is in every respect a mixed choir, both in terms of singers' gender and age structure, as well as religious and professional affiliations. There are about 30 active members. This choir performs classical spiritual music and also arrangements of Slovak folk songs. Folk orchestra *Zvoniva cimbalovka* acts within the choir. In terms of religious structure, there are Evangelists of Augsburg Confession, Roman Catholics and Eastern Orthodox. Age structure includes three generations of singers. The youngest member is 11 years old and the oldest is 70. Professional structure is also very diverse: from primary and secondary school pupils and college students, workers, farmers, merchants, teachers, to highly educated. They participated in various manifestations at home and abroad. Particularly warm reception they have in Slovakia.

One should keep in mind that Selenča is a very specific settlement. Slovaks make majority of the population. At the same time, it is the only place in Serbia where Roman Catholic Slovaks live together with Slovak Protestants. Besides, small number of Serbs, Roma people, Hungarians and members of other ethnic minorities live there (Census, 2011). According to conductor Sudji, the choir was established with a purpose "to show that we can live together". He is a Protestant but his

wife is a Roman Catholic. In the beginning they provoked mistrust on both sides – why were they gathering at homes, singing spiritual music when we have our churches? With time people accepted them. The activity of the choir members, socializing and joint singing of polyphonic compositions in different Christian religious traditions contributed locally to better understanding and accepting the other, who was different in terms of religion, without pretension to change somebody's belief system.

This research showed that church singing played a great role in preserving ethnic and religious identity among the members of Slovak national minority in Serbia. On the other hand, it is the polyphonic singing of the church hymns of different Christian denominations that can serve as a kind of a bridge between the same national minority members who belong to different churches, as well as, between the members of other nationalities. Polyphonic singing of the church music can provide means for overcoming conflicts and for unification.

### Notes

<sup>1</sup> This paper is the result of Project no. 177027: *Multiethnicity, Multiculturalism, migrations – contemporary process*, by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia

<sup>2</sup> I would like to thank all the respondents for their affability, especially pastors Ana Petrak Petrović from Belgrade, Jan Cicka from Padina, synodal cantor Juraj Sudji from Selenča and cantor Janko Siroma from Kovačica who helped me a lot during research

<sup>3</sup> From the interview with cantors Janko Siroma and Juraj Sudji

<sup>4</sup> Janko Siroma was born in 1981 in Kovačica. He was a cantor in SEC in his hometown. In 2006 he graduated from State conservatory in Bratislava (organ) and received Master's degree in Brno, where he currently works on PhD thesis in the same field. He works as a professor of organ at the Art school in Bratislava

<sup>5</sup> Juraj Sudji was born in 1968 in Bač. He graduated from Music academy in Novi Sad. Since 1992 he teaches music education in elementary school in Selenča. He also composes (compositions for children, engaged compositions, lyrical and popular compositions). He recorded large number of CDs and DVDs

<sup>6</sup> Jan Valent, *Spev mojej duše*, Bački Petrovac 1978; Jan Valent, *Rozhovor s Bohom*, Kisač 1995

<sup>7</sup> Vianočný spev mojej duše, 2011; Velkonočný spev mojej duše, 2012; Nabožnz spev mojej duše, 2014

<sup>8</sup> Data obtained from pastor Ana Petrak Petrović

<sup>9</sup> Mihal Labat was born in 1988 in Zrenjanin. He studied General Music Education at the Music Department of the Academy of Arts in Novi Sad and graduated in 2013. He mastered piano, vocal techniques and music theory. Labat composes and performs his own compositions. From 2011 to 2013 he led children's orchestra and choir at the Evangelical Church in Aradac. From 2012 until present he leads mixed church choir in Aradac and holds music workshops for children. Since 2008 he has been a member of many vocal ensembles and choirs in Novi Sad and he won awards performing with them (for

example, choir of KUD Svetozar Markovic, choir of Chamber Music Society at the Serbian National Theater, vocal ensemble *Akademac*, etc.). From 2008 to 2013 he was the lead singer and keyboard player in two rock-bands (*Zemljotres (Earthquake)*, *Himera (Chimera)*)

<sup>10</sup> Data obtained from pastor Ana Petrak Petrović

### References

- Blagojević, Gordana. (2012). "Naivno slikarstvo kao priča o etnokulturnom identitetu Slovaka u Srbiji: primer Kovačice" ("Naive art as a story about the ethnocultural identity of Slovaks in Serbia: the example of Kovačica"). In: *Matica srpska department of social sciences*, #139 (2): 85–195
- Blagojević, Gordana. (2014). "The influence of migrations on the ethnic/national and religious identities: the case of the Evangelical Methodist Church in Banat". In: *Bulletin of the Institute of Ethnography, SASA*, #62 (1): 67–80
- Bosić, Mila. (1996). *Godišnji običaji Srba u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej Vojvodine, Prometej
- Crnjanski, Katarina. (2007). "Slovaci u Vojvodini" ("Slovaks in Vojvodina"). In: Položaj nacionalnih manjina u Srbiji, Naučni skupovi SANU (30), Beograd
- Evanjelicky spevník* (a). (1992). Slovenska evanjelicka cirkev augsburskeho vyznania v SR
- Evanjelicky spevník* (b). (1992). Generalný Biskupský úrad v Bratislave
- Kmeć, Jan. (1996). "Vlastita logika slobode slovačke nacionalne manjine u Vojvodini" ("Intrinsic logic of freedom of Slovakian national minority in Vojvodina"). In: *Status of minorities in the Federal Republic of Yugoslavia, SASA*: 667-672. Beograd
- Raković, Slaviša. (2010). "Slovaci i Romi pentekostalci u Srbiji: skrivena(e) manjina(e) i potkultura(e)?" ("Pentecostal Slovaks and Roma in Serbia: Hidden(s) minority(ies) and subculture(s)"). In: *Tradici-ja – Folklor – Identitet (Tradition Folklore Identity)*. Sremski Karlovci: Institute of the Academy of Serbian Orthodox Church for the Arts and Conservation

### Internet resources

- Census of population, households and appartments in Republic of Serbia 2011.  
[http://popis2011.stat.rs/?page\\_id=2134&lang=en](http://popis2011.stat.rs/?page_id=2134&lang=en)
- Urad pre Slovakov žijucich v zahraniči: <http://www.uszz.sk/sk/pocty-a-odhady/>
- Vojvodina Slovak Cultural Institute: <http://www.slovackizavod.org.rs/sr/kulturno-nasledje/1377>

### Audio examples

1. *Ked' sa Kristus narodil (When Christ was born)*. CD *Ježiši môj, zachráň ma (My Jesus, save me)*.

Choir of the Slovak Evangelical Church in Padina (Serbia)

2. *Zaznej pieseň (Let the song be heard)*. CD *Bud'me láskou spojení (Let the song be heard)*. Choir of the Slovak Evangelical Church in Selenča (Serbia). Recorded in March 2007 in the Slovak Evangelical Church in Selenča (Serbia)
3. *Hospodine, Bože náš (O Lord our God)*. CD *Nabožnij spev mojej duše*. Author of the melodies and texts: Dr. Fr. Jan Valent. Recorded in March and April 2012 in Novi Sad (Serbia)
4. *My sme ruky Božie (We are the hands of God)*. CD *Pane, počuj môj hlas! (Lord, hear my voice)*. Jouth Choir of the Slovak Evangelical Church in Padina (Serbia)

### Video examples

1. Example of service in the Evangelical Church. Slovak Evangelical Church in Backi Petrovac (Serbia), February 2010. Video archive of the Slovak Evangelical Church in Backi Petrovac (Serbia)
2. Composition *Sláva Hospodinova svieti nad nami (Glory of the Lord shines upon us)* by Mihal Labat. Choir of the Slovak Evangelical Church in Aradac (Serbia). Video archive of Mihal Labat

## ქართველი ებრაელები ვენაში – მათი ტრადიციები და ინტეგრაცია

ებრაელები ერთ-ერთი პირველი ერია, რომელმაც ძველი წელთაღრიცხვის მეექვსე საუკუნეში ქართლის ტერიტორიაზე უძველესი დიასპორა შექმნა. ქართულთან, სომხურთან, ხაზარულთან, ასურულთან და ბერძნულთან ერთად, ებრაული ერთ-ერთი მთავარი ენა იყო, რომელზეც აქ ლაპარაკობდნენ – როგორც ჩანს, ებრაელები მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ იმდროინდელი ქართლის ცხოვრებაში, რადგან სხვა ენებთან ერთად ამ ენის ცოდნაც საჭიროდ მიაჩნდათ.

ებრაელების მეორე ნაკადი საქართველოში ახალი წელთაღრიცხვით პირველ საუკუნეში შემოვიდა, როცა რომის იმპერატორმა ტიტუსმა იერუსალიმი ააოხრა.

მე-18 საუკუნეში ებრაელები საქართველოს თითქმის მთელ ტერიტორიაზე სახლობენ, იგება სინაგოგები. დედაქალაქ თბილისში 1905–1906 წლებში დამთავრდა ახალი სინაგოგის მშენებლობა და ებრაული მოსახლეობა, ძირითადად, მის მახლობლად განსახლდა (სურ. 1, 2).

ებრაელები საქართველოში, ძირითადად, ვაჭრობით იყვნენ დაკავებული. მე-20 საუკუნის დამდეგს, მოკლე დროის განმავლობაში, თბილისში გაიხსნა ებრაული ბიბლიოთეკა, ჩამოყალიბდა ებრაული დრამატული დასი „კადიმა“, ებრაული კულტურის სახლი, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, დაარსდა ებრაული გაზეთი. 70-იანი წლების დასაწყისში ისინი საქართველოს მოსახლეობის საკმაოდ მობრძიდ ნაწილს შეადგენდნენ.

1971–1972 წლებში ქართველი ებრაელების დაახლოებით 2000 ოჯახმა დატოვა საქართველო. შუალედური პუნქტი ვენა იყო, ამიტომ მათი ნაწილი ვენაში დარჩა, ნაწილი ამერიკაში გაემგზავრა, დანარჩენი კი – თავის სამშობლო ისრაელში.

ვენის ფონოგრამარქივში პირველი აუდიო და ვიდეომასალა ქართველი ებრაელების შესახებ 2007 წლით თარიღდება. ნონა ლომიძისა და გერდა ლეხლაიტნერის პროექტი „ქართველი ებრაელების კულტურული ცხოვრების დოკუმენტაცია“ ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიამ დააფინანსა.

ორმოც წელზე მეტია, რაც ქართველი ებრაელობის პირველმა თაობამ საქართველო დატოვა. პროექტის მიზანი იყო, ეპასუხა კითხვებზე: რა შეიცვალა მათ ცხოვრებაში? როგორ მიდის ინტეგრაციის პროცესი? რას უსმენენ და რას მღერიან?

ვენაში ქართველი ებრაელების ორასამდე ოჯახი ცხოვრობს. რადგან მათი რაოდენობა მცირეა, ისინი ბუხარელ ებრაელებთან არიან გაერთიანებული სეფარდიკულ ცენტრში. მათი ბავშვები მუსიკალურ განათლებას „იეჰუდა ჰალევი“-ს სკოლაში იღებენ (სურ. 3). სკოლა, რომელსაც გილკაროვი ხელმძღვანელობს, საკმაოდ პოპულარულია. აქ ასწავლიან ფორტეპიანოზე, ვიოლინოზე, გიტარაზე, ჩასაბერ საკრავებზე დაკვრას, ვოკალს და, აგრეთვე, გუნდში სიმღერას. რეპერტუარი, ძირითადად, ებრაული სიმღერებისაგან შედგება, ყველაზე პოპულარული „ჰავა ნაგილაა“, რომელსაც თითქმის ყველა კონცერტზე ასრულებენ, თუმცა მრავალფეროვანი და იმპროვიზაციული შეს-



რულებით. მაგალითად, საინტერესო იყო კონცერტი „აბრეშუმის გზის ფოლკლორი“, რომელზეც სიმღერები შესრულდა დოლის, საქსოფონისა და ვიოლინოს თანხლებით (სურ. 4, ვიდეომაგ. 1).

ებრაელი ბავშვების მუსიკალური განათლება საქართველოში, ძირითადად, მიმართული იყო ქართულ სიმღერებზე, თუმცა რეპერტუარში თითო-ორი ებრაული სიმღერაც შედიოდა. აქ პირიქითაა: ქართველი ებრაელი ბავშვები ავსტრიაში უმეტესად ებრაულ სიმღერებს სწავლობენ და ცდილობენ შეინარჩუნონ მათი ქართული რეპერტუარიც. 2007 წელს „იეჰუდა ჰალევი“-ს სკოლაში გაიმართა ქართული საღამო, რომელზეც საქართველოდან ანსამბლი „ფესვებიც“ იყო მოწვეული. კონცერტი თეატრ „ოდეონში“ შედგა და მიზნად ისახავდა ებრაული საზოგადოებისათვის ქართული მუსიკისა და კულტურის წარდგენას (სურ. 5, ვიდეომაგ. 2).

### **რა ხდება უფროსი თაობის კულტურულ ცხოვრებაში?**

უნდა აღინიშნოს, რომ სიმღერა და ცეკვა დღესასწაულების განუყოფელი ნაწილია. დაბადების დღეს, აუცილებლად ქართულ რესტორანში აღნიშნავენ. ქართული სუფრა და თამადაც საზეიმო წვეულებების აუცილებელი ატრიბუტია. მაგრამ, რადგან ქართულ რესტორანში არ იყო დაშვებული გვიან ღამემდე სიმღერა, ვიდეო მაგალითზე აღბეჭდილმა ოჯახმა დაბადების დღე სხვა რესტორანში გადაიხადა (და მასპინძლები ბევრს წუნუნებდნენ, რომ იქ არ იყო ქართული საჭმელი, რომ სუფრაზე კერძების სიუხვე და მრავალფეროვნება არ იყო და სტუმრები მშვივრები დარჩნენ). ისინი მღეროდნენ ქართულ ქალაქურ სიმღერებს ქართულ-ებრაულად და ტომ ჯონსის, ბარი უაითის, ბითლზისა და სხვა მომღერლების სიმღერებს 1970–80-იანი წლების (რეტრო) რეპერტუარიდან (ვიდეომაგ. 3).

საქართველოში საქორწილო ტრადიცია ებრაელებისათვის მეტად მნიშვნელოვანი იყო. მშობლებს ერთმანეთი უნდა გაეცნოთ, მოლაპარაკებულებიყვნენ, ამის შემდეგ ახალგაზრდებს გააცნობდნენ ერთმანეთს და. . . საქმე გადაწყვეტილი იყო. ავსტრიაშიც, ძირითადად, ეს ტრადიცია გრძელდება. ამ ცოტა ხნის წინ, ერთ ქორწილზე, რომელსაც ჩვენ ვიღებდით, სიძის მამა სტუმრებს უყვებოდა, როგორ დასჭირდათ რამდენიმე თვე, რომ საპატარძლო დაეყოლიებინათ, ცოლად გაჰყოლოდა მის შვილს. ერთი სიტყვით, ძირითადი ფაბულა, ფაქტობრივად, უცვლელია, შეიცვალა მხოლოდ პირობები: ქორწილი ეწყობა მდიდრული სასტუმროს რესტორანში (ამ სასტუმროში ბინადრობენ ჩამოსული სტუმრები). ყველაფერს ფუფუნების ელფერი დაჰკრავს. მასპინძლები ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ „მათი ზეიმი ისე გამოიყურება, როგორც ჰოლივუდში“. ქორწილის სუფრა ქართული და კომერციული, სუფრის მსვლელობის ტრადიცია – ქართული.

მუსიკალური რეპერტუარი შეიძლება ასე აღვწეროთ: სრულდება „იმდროინდელი“ (ანუ 1970-იან წლებამდე, როცა ებრაული ოჯახები საქართველოში ცხოვრობდნენ) პოპულარული სიმღერები ცნობილი ქართული ანსამბლების რეპერტუარიდან, ქართული ქალაქური სიმღერები, ორიენტალური მელოდიები, საქართველოში „მაშინ“ გავრცელებული ამერიკული, ინგლისური, იტალიური და რუსული (ტომ ჯონსის, ბონი ტაილორის, ალბანო კარისის, რომინა პაუერის და სხვ.) სიმღერები. რეპერტუარი გამდიდრებულია თანამედროვე ევროპული პოპულარული სიმღერებით, ხოლო ძველი სიმღერები ხშირად ახალ სტილში, თანამედროვე რიტმით სრულდება (ვიდეომაგ. 4).

მეტად საინტერესოა პარალელი ქართველ ებრაელთა ქორწილთან ისრაელში, რა ხდება იქ? როგორ იხდიან ისინი საქორწილო წვეულებას? (ვიდეომაგ. 5, 6, 7).

ისრაელში ქორნილის სუფრაზე ქართული მუსიკა ჭარბობს, ნეფე-პატარძალი აუცილებლად ასრულებს ქართულ ცეკვას. ისრაელში ქორნილს უფრო ქართული ელფერი დაჰკრავს და უფრო წააგავს ქართულ ქორნილს. ვენაში ქორნილი უფრო პომპეზურია და მასპინძლებიც სპეციალურად ხაზს უსვამენ, რომ იგი ჰოლივუდურის მსგავსია. როცა ავსტრიაში „ქართველ ქალთა ფორუმის“ ყოფილ თავმჯდომარეს ირმა პანის ამის შესახებ ვკითხე, მან მიზეზი ასე ამიხსნა: „ისრაელში მეტი ქართველია, ავსტრიაში ცოტანი ვართ და, მიუხედავად სურვილისა, ყველა ვერ ახერხებს მოიწვიოს ქართული ცეკვის მასწავლებელი, თუმცა ამის მცდელობა კი აქვთ“.

### დასკვნა:

1. საქართველოში ცხოვრების 2600 წლის ისტორიის მანძილზე ქართველმა ებრაელებმა შეინარჩუნეს იუდაიზმი. მათ საკუთარი ტრადიციების უარყოფის გარეშე, ბევრი რამ შეითვისეს ქართველებისაგან და შემდეგ თან მოიტანეს ავსტრიაში;
2. ქართველი ებრაელები ცდილობენ შვილებს არ დაავინყონ ქართული წერა-კითხვა, ცეკვა და სიმღერა. ამისათვის, ისინი აწყობენ ვორქშოფებს, ქმნიან ანსამბლებს;
3. ქორნილებსა და რელიგიურ დღესასწაულებზე მღერიან ქართულ სიმღერებს, ნვეულებებზე ირჩევენ თამადას, რომელიც ამბობს სადღეგრძელოებს;
4. ასრულებენ იმავე რეპერტუარს, რომელსაც საქართველოში ასრულებდნენ. ზოგიერთი ძველი ქართული და რუსული სიმღერის ტექსტი თარგმნეს და მღერიან სამ — ქართულ-რუსულ-ებრაულ ენებზე. რეპერტუარი შევსებულია თანამედროვე ებრაული სიმღერებით, ისრაელის სახელმწიფო ჰიმნით და თანამედროვე ევროპული სიმღერებით;
5. ბავშვები დადიან ებრაულ, ავსტრიულ და ინგლისურ სკოლებში;
6. ოჯახებში ლაპარაკობენ ქართულად, უსმენენ ქართულ მუსიკას და მდიდარი ებრაული თემები საქართველოდან ინვევენ ქართველ მომღერლებს;
7. ებრაული თემი ავსტრიაში ინარჩუნებს კავშირს ქართულ კულტურასთან, რაც ასე მნიშვნელოვანია ქართველ ებრაელთა დიასპორის შესანარჩუნებლად.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- იველაშვილი, თინა და ცაგარეიშვილი, თამილა. (1995). *გვიხმობს მამული მამა-პაპათა*. თბილისი, მეცნიერება
- პანი, ირმა. (2010). საუბარი ნონა ლომიძესთან. ქართველი ებრაელები ვენაში
- ნონა ლომიძის პირადი არქივი
- რასკინა, ელენა. (1998) „ისრაელის ცის ქვეშ“. *ახალი ქართული გაზეთი*. №39, 7 სექტემბერი
- სუდაკოვა, იანა. (1998) „ქართველი ებრაელები: მითები, ტრადიციები და რეალობა“. *ახალი ქართული გაზეთი*. №39, 7 სექტემბერი

### ვიდეომაგალითები

1. ებრაული სიმღერა ჰავა ნაგილა. კონცერტი აბრეშუმის გზის ფოლკლორი (*Folklor der Seidenstraße*). 17.02.2008. გადაღებული ნონა ლომიძისა და გერდა ლეხლაიტნერის მიერ, ინახება ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამარქივში
2. ქართული სიმღერა სულიკო. კონცერტი თეატრ ოდეონში. 10.06.2007. გადაღებული ნონა ლომიძისა და გერდა ლეხლაიტნერის მიერ, ინახება ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამარქივში
3. 60 წლისთავის იუბილე. ნონა ლომიძის პირადი არქივი
4. ქორწილი სასტუმრო „ჰილტონის“ რესტორანში. 04.03.2007
5. ქართული სიმღერა ვისია, ვისია
6. ქართული ცეკვა. <http://www.youtube.com/watch?v=ujavaM2CHpk&sns=em>
7. ქართული სიმღერა მხოლოდ შენ. <http://www.youtube.com/watch?v=ujavaM2CHpk&sns=em>

**NONA LOMIDZE**  
**(AUSTRIA/GEORGIA)**

## **GEORGIAN JEWS IN VIENNA – THEIR TRADITIONS AND INTEGRATION**

Jews are one of the most ancient Diaspora populations inhabiting the territory of Georgia since the 6th century BC. Hebrew was one of the six major spoken languages in Georgia together with Georgian, Khazaric, Aramaic, Armenian and Greek.

The second wave of Jewish people came to Georgia during the 1st century AD, when the Roman Emperor Titus destroyed Jerusalem.

During the 18th century Jewish people settled in almost all parts of Georgia. Synagogues were built. The construction of a new Synagogue in the centre of the capital city, Tbilisi, was completed in 1905-1906 and Jewish communities settled mostly in its vicinity (fig. 1, 2).

Jewish community was mostly engaged in trade.

At the beginning of the 20th century, for a short period of time, the Jewish library was opened, the Jewish dramatic theatre “Kadima” was founded, the Jewish Cultural Centre and the Jewish Ethnological Museum in Tbilisi were established and the Jewish newspaper was published.

In 1971–1972 about 2000 families of Georgian Jews left Georgia. Vienna was an intermediate point, this is why some stayed in Vienna, some went to America, and the others went to their mother country Israel.

The first audio and video materials about Georgian Jews at Vienna Phonogrammarchiv date back to 2007. The project “Documentation of Georgian Jews’ Life” was initiated by Nona Lomidze and Gerda Lechleitner and was financially supported by the Austrian Academy of Sciences. The archive is periodically supplemented with new materials.

The first generation of Georgian Jews left Georgia about 40 years ago. What has changed in their life, have they undergone integration, what do they listen to, what do they sing?

There are about 200 families of Georgian Jews in Vienna. Georgian Jews are incorporated in the Sephardic Centre together with Bukharian Jews. The children get their musical education at the Jehuda Halevi School of music (fig. 3). The school directed by Gilkarov is rather popular. Here alongside piano, violin, guitar, wind instruments, vocal classes, lessons in singing and choir are also held. The repertoire basically consists of Jewish songs, most popular of which “Hava Nagila” is sang at every concert, however with diverse, improvised performance. For instance the concert at “Folklore der Seidenstrasse” was interesting where the song was performed with *doli* (drum), saxophone and violin accompaniment. (fig. 4, video ex. 1).

Thus, musical education of Jewish children in Georgia basically implied studying Georgian and only very few Jewish songs. In contrast, Georgian Jewish children in Austria learn more Jewish songs as well as maintaining their Georgian repertoire. In 2007 a Georgian evening was held at Hehuda Halevi School, where ensemble “Pesvebi” from Georgia was also invited. They also try to advertise Georgian music and dance. The concert held at theater “Odeon” aimed to introduce Georgian music and culture to the Jewish community (fig. 5, video ex. 2).

**What is going on in the life of older generation?**

It should be mentioned that song and dance are inseparable part of festive celebrations. Birthday party should, by all means, be celebrated at the Georgian restaurant. Georgian feast with *tamada* (head of the banquet) is another necessary point of the celebration. Due to the fact that singing was not allowed at this restaurant until late at night, they celebrated the birthday party at another restaurant (and complained a lot that there was no Georgian food, the party table was not rich in diverse dishes, and the guests would remain hungry). They sang Georgian urban songs both in Georgian and Jewish, and the songs of the 1970s-1980s (retro) from the repertoires of Tom Jones, Barry White, The Beatles and other artists (video ex. 3).

Wedding traditions were very important among the Jewish people in Georgia. The parents would meet each other to discuss the engagement, afterwards young people would be introduced to each other and finally the agreement would be reached. The same tradition continues in Austria generally. Some time ago, at the wedding which we filmed, the father of the groom told the guests how it had taken him a couple of months to persuade the bride to marry his son. Main steps (i.e. the consistency) of this tradition are actually unchanged. Only the conditions have changed: e.g., a wedding takes place at the expensive restaurants of high class hotels (the guests stay at this hotel). Everything has a touch of luxury. The hosts do their best to make their wedding look like a Hollywood party. The food at the weddings is Georgian and Kosher. The wedding table traditions are identical to the Georgian ones.

The music repertoire can be described as following: “at that time” (i.e. former) Georgian popular songs - the ones from the period when Jewish families lived in Georgia, until the 1970s. It also includes Georgian city songs, oriental melodies, and popular Georgian, American, British, Italian and Russian songs of “that time”, such as, for example, Tom Jones, Bony Tyler, Albano Carrisi and Romina Power. Present day popular European and American songs are added to the existing repertoire. Old repertoire is often performed with modernized rhythm, and the style of the song has changed (video ex. 4).

Let us draw parallels with wedding parties of Georgian Jews in Israel, what happens there? How do Georgian Jews celebrate weddings parties (video ex. 5, 6, 7)?

At wedding parties in Israel Georgian music prevails, bride and groom perform *Tsekva Kartuli* (*Georgian Dance*). As you see wedding party in Israel has more Georgian coloring, is more like a Georgian one. In Vienna wedding parties are more pompous. They particularly emphasize that wedding ceremony should be like in Hollywood.

When I asked Irma Pani – former chairperson of “The Georgian Women’s Forum” in Austria, she explained this as follows: the number of Georgian Jews in Israel is larger, in Austria they are fewer and despite the desire they cannot invite a person to teach them Georgian dances; though there have been several attempts.

**Conclusion:**

1. During their 2600 years of history in Georgia, the Georgian Jews maintained Judaism and, without deny, their own traditions; they also adopted a lot from the Georgians and then brought these to Austria;
2. Georgian Jews make efforts that their children do not forget the Georgian Alphabet (writing), Georgian songs and dances. They organize work-shops and create ensembles;
3. During weddings and religious festivities they sing Georgian songs and at parties they elect



*tamada* (leader of Georgian traditional feast), who proposes toasts;

4. The same repertoire is performed on holidays as in Georgia. Some of the popular old Russian and Georgian songs are translated and sung in three languages – Russian, Georgian, and Hebrew. The repertoire is supplemented by modern Israeli songs, the Israeli State Anthem and modern European Songs;

5. Children attend Jewish, Austrian, and English schools;

6. Families speak Georgian, listen to Georgian music, and rich members of the Jewish community invite Georgian singers from Georgia;

7. We may also conclude that the Jewish community in Austria maintains ties with Georgian expressive culture, which is important for the maintenance of the Jewish Georgian Diaspora.

### References

- Ivelashvili, Tina and Tsagareishvili, Tamila. (1995). *Gvikhmobs mamuli mama-papata (The land of our fathers is calling us)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)
- Pani, Irma. (2010). Conversation with Nona Lomidze. Georgian Jews in Vienna, Nona Lomidze's personal archive
- Raskina, Lena. (1998). "Israelis tsis kvesh" ("Under the Sky of Israel"). In: *Akhali kartuli gazeti*, # 39 September 7
- Sudakova, Iana. (1998). "Kartveli ebraelebi: mitebi, traditsiebi da realoba" ("Georgian Jews: myths, traditions and reality"). In: *Akhali kartuli gazeti*, #39 September 7

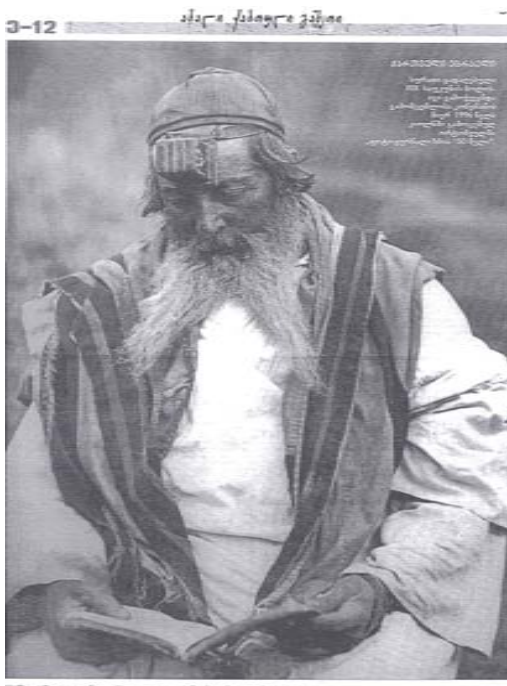
### Video examples

1. *Hava Nagila*. Concert the Folklore of Silk Road (Folkler der Seidenstraße), 17.02.2008. Filmed by Nona Lomidze and Gerda Lechleitner, preserved at the Phonogram Archive of Austrian Academy of Sciences
2. *Suliko*. Concert at Odeon Theatre. 10.06.2007. Filmed by Nona Lomidze and Gerda Lechleitner, preserved at the Phonogram Archive of Austrian Academy of Sciences
3. 60<sup>th</sup> Anniversary. Nona Lomidze's personal archive
4. Wedding party at the restaurant of Hotel "Hilton". 04.03.2007
5. Wedding party in Israel. Georgian wedding song *Visia*
6. Wedding party in Israel. Georgian dance: <http://www.youtube.com/watch?v=ujavaM2CHpk&sns=em>
7. Wedding party in Israel. *Mkholod shen*. Only You: <http://www.youtube.com/watch?v=ujavaM2CHpk&sns=em>

**სურათი 1.** სინაგოგა თბილისში  
**Figure 1.** Synagogue in Tbilisi



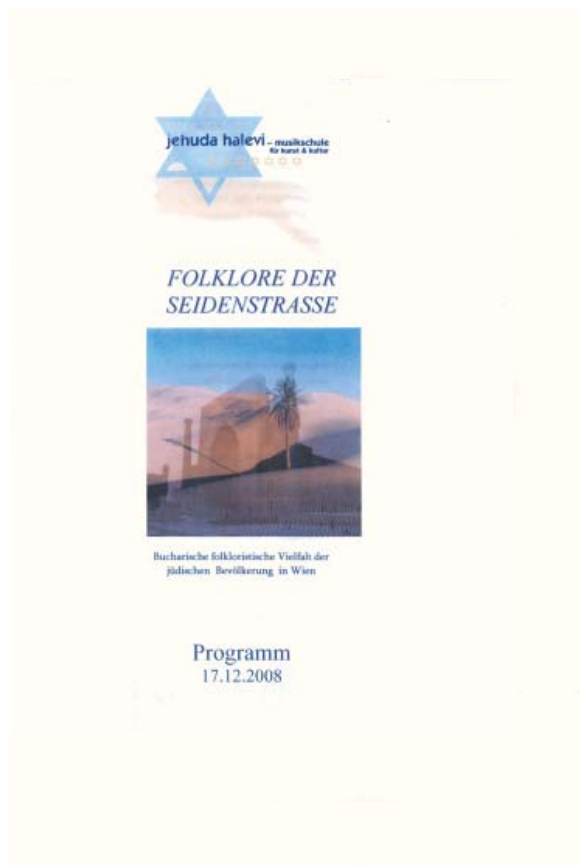
**სურათი 2.** ქართველი ებრაელი, მე-19 საუკუნის ბოლო. ფოტო ახალი ქართული გაზეთიდან  
**Figure 2.** A Georgian Jew, end of the 19<sup>th</sup> century. Photo from *New Georgian Newspaper*



**სურათი 3.** იეჰუდა ჰალევის მუსიკალური სკოლა ვენაში  
**Figure 3.** Jehuda Halevi School of music in Vienna



**სურათი 4.** კონცერტის, “Folklore der Seidenstrasse” პროგრამა.  
**Figure 4.** The programm of the concert “Folklore der Seidenstrasse”.



სურათი 5. თეატრ ოდეონში გამართული კონცერტის მიმოხილვა  
Figure 5. Review on the concert at theater Odeon

## VEREINE



### Georgischer Folkloreabend

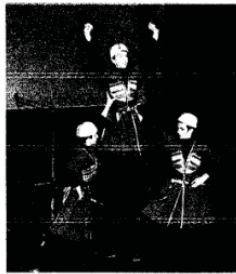
Es ist bereits zur Tradition geworden, dass das Jehuda Halevi Zentrum zum Abschluss eines jeden Schuljahres, eine große Veranstaltung auf die Beine stellt. Nachdem letztes Jahr ein bucharischer Folkloreabend organisiert wurde, gab es das Bedürfnis, dieses Jahr das Augenmerk auf die jüdisch-georgische Gemeinde zu richten. Am 10. Juni fand daher im Theater Odeon ein Georgischer Folkloreabend statt.



Ziel dieses unterhaltsamen Abends war es, dem Publikum einen kurzen Einblick in die georgische Kultur und Musik zu vermitteln. Die Eröffnung des Abends übernahmen unsere jungen Talente, Sara, Rachel und Ronit Kaikov, Natalie und Marina Elashvili, in Begleitung von Maja Sastraposhvili mit dem georgischen Volkslied „Suliko“.

Danach folgten auch schon die Stars des Abends: Das Pheswebi-Ensemble.

Volkstänze, Trommeln, Wurf-messerkünste - dies und vieles mehr boten uns die Stars aus dem schönen Georgien dar. Nach einigen berührenden Liedern kamen wir aber auch schon zum Finale, in dem Maja Sastraposhvili und das Pheswebi- Ensemble gemeinsam das Lied „Lale“ sangen. Durch den Abend wurde von unseren talentierten Moderatoren Chaja Kaikov und Chen Nagaraev geführt. Das Publikum blieb noch überwältigt auf seinen Plätzen sitzen, doch wie alles Schöne, nahm auch dieser außergewöhnliche Abend ein Ende.



Wir möchten dem Verein Georgischer Juden, der Firma Megret & Co, Familie Zach, Dr. Irma Pani, Familie Cheny, Familie Gal, Familie Schataschwili, Familie Morris, der Kulturabteilung der IKG, Elionor Haber, der MA 2, BT Mladensich, der MA 7, Dr. Sari, der MA 13, Herr Neuzil, dem BM für Unterricht, Mag. Martina Maschke, und dem Stadtschulrat, Dr. Gürtelschmied und Mag. Nowak einen großen Dank für ihre Unterstützung aussprechen. Außerdem möchten wir uns bei allen Beteiligten dieses Abends für ihre tatkräftige Unterstützung bedanken.

Chaja Kaikov



## ვოკალური პოლიფონია ნურისტანში

### ნურისტანი – რეგიონული სტილები

წინამდებარე მოხსენება ეხება რეგიონული სტილებისა და უმცირესობების საკითხს; ასევე, იმ ისტორიულ მასალას, რომლის მხოლოდ ნაწილია გვხვდება დღევანდელ პრაქტიკაში. მასში გამოყენებულია ამონარიდები ავტორის სტატიიდან (Irgens-Møller, 2005) და წიგნიდან „მუსიკა ნურისტანში“ (Irgens-Møller, 2009).

მასალა ემყარება ლენარტ (და მარგო) ედელბერგისა და კლაუს ფერდინანდის ჩანაწერებს. 1953–54 წ.წ. ედელბერგი და ფერდინანდი მონაწილეობდნენ ჰენინგ ჰასლუნდისადმი მიძღვნილ ექსპედიციაში, ავღანეთში.

საბედნიეროდ, ამ ექსპედიციების დროს ისინი აღჭურვილნი იყვნენ პორტატული ჩამწერი მაგნიტოფონებით. ნურისტანის შესწავლა გააგრძელეს ედელბერგმა და მისმა მეუღლემ, მარგომ, 1964 და 1970 წლების ზაფხულის ექსპედიციებში; მასალა შედგება დაახლოებით 350 მუსიკალური ჩანაწერისგან.

წინამდებარე მოხსენებაში ყურადღება გამახვილებულია ვოკალურ პოლიფონიაზე, კერძოდ კი ვაიგალის დაბლობის მუსიკაზე, რომელიც განიხილება, როგორც უნიშვნელოვანესი ნურისტანის მუსიკაში<sup>1</sup>. ჩემი მოხსენება ემსახურება ხელმისაწვდომი აღწერილობის სრულყოფასა და კორექტირებას<sup>2</sup>.

მოხსენების დასკვნითი ნაწილი ეხება პარუნის დაბლობის პოლიფონიას.

### გეოგრაფია

ნურისტანი დღეს არის ავღანეთის ნაწილი და განთავსებულია ჰინდუკუშის ქედის სამხრეთ ფერდობზე (სურ. 1).

### ისლამზე მოქცევა

მე-19 საუკუნის ბოლომდე, სანამ ნურისტანს ავღანეთის ამირი აბდურ რაჰმანი დაიპყრობდა, იგი ცნობილი იყო როგორც კაფირისტანი – წარმართთა მიწა; სწორედ რაჰმანმა შემოიტანა აქ ისლამი და ქვეყანას უწოდა ნურისტანი – ანუ სინათლის მიწა. დაანგრის ადრეული კაფირისტანის ტაძრები, სალოცავები, სამარხები, მათ შორის, დიდებული კუშკეთის კოშკი (პარუნის ველზე), რომელიც 1890 წელს აღწერილია, როგორც „ყველაზე წმინდა სოფელი მთელს კაფირისტანში“<sup>3</sup>. დასავლეთ ნურისტანისა და ბაშგალის სოფლები გაანადგურეს, მოსახლეობა კი გადაასახლეს ლოგარის ხეობაში, ქაბულის მახლობლად. ერთი თაობის შემდეგ, იმავე მოსახლეობას, როგორც ერთგულ მუსულმანებს, უფლება მისცეს, დაბრუნებოდნენ მშობლიურ ადგილებს.

ვაიგალი, პარუნი და აშკუნი ძალიან სწრაფად მოექცნენ ისლამზე, რის გამოც ამ რეგიონის სოფლები დანგრევას გადაურჩა. მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში მოლებმა აკრძალეს ტრადიციები, რომლებიც შეურაცხყოფდნენ ისლამს, მაგრამ ტოლერანტული იყვნენ იმ ტრადიციების მიმართ, რომლებიც ნაკლებად შეურაცხმყოფელი



იყო. ასეთი რბილი პოლიტიკა 1960 წლამდე გაგრძელდა, მანამ, სანამ ნურისტანში პაკისტანელი ფუნდამენტალისტები შეიჭრებოდნენ. სიმღერა, ცეკვა, და მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე დაკვრა მხოლოდ ვაიგალის დაბლობის სამხრეთ ნაწილშია შემორჩენილი (Robertson, 1896: 389).

70-იან წლებში სხვა პროცესებმაც შეუწყვეს ხელი საზოგადოებაში მიმდინარე ძირეულ ცვლილებებს. სანამ მთის ძირას სოფლები აშენდებოდა, ფერმერებმა, რომელთაც საძოვრებზე ინდივიდუალური საცხოვრებლები დატოვეს, მცირე თემების ჩამოყალიბება დაიწყეს. პაშტოსა და გუჯარის მოსახლეების ზრდა სამხრეთ ნურისტანში მდიდარი ალპური საძოვრების ათვისებასთან იყო დაკავშირებული. კომუნისტების სამხედრო გადატრიალების შემდეგ, 1979 წელს ბევრმა ნურისტანელმა დატოვა იქაურობა, ხოლო რეჟიმის დაცემის შემდეგ, 1992 წელს დაბრუნდნენ და თავისი საკუთრებაც დაიბრუნეს.

პაშტოს ვაჭრების მიერ გადახდილი ანაზღაურების ფასად, 1990 წ. ნურისტანელებმა კედრის ტყეების ჭრა დაიწყეს, რამაც ფულზე დამყარებული ეკონომიკა განავითარა.

### ისტორია

კაფირების შესახებ ისტორიული ცნობები მწირია. ძირითადი წყაროები, რომლებსაც შეუძლიათ ნათელი მოჰფინონ ნურისტანელების ისტორიასა და წარმოშობას, არქეოლოგიურ ცნობებსა და ძველი კაფირების ზეპირ გადმოცემებს ემყარება. ისინი მოგვითხრობენ მუსიკალურ ტრადიციებზეც. ენათმეცნიერული ნაშრომები გვიჩვენებენ, რომ კაფირის საზოგადოებას ბევრი აქვს საერთო ადრეული ჰინდუს საზოგადოებასთან; მეტიც, შესაძლოა რომ სწორედ კაფირის საზოგადოებამ მისცა დასაბამი ინდურ სამყაროში შემოსაზღვრულ სივრცეს (Klimburg, 1999: 58)<sup>4</sup>. ეს თეორია მდინარეების – პეჩისა და კუნარის შესართავთან ჰინდუს კოშკის ნანგრევების აღმოჩენამ გაამყარა.

ერთ-ერთი მოსაზრება კაფირების წარმოშობის შესახებ ამტკიცებს, რომ ეს ხალხი ალექსანდრე დიდის ჯარის დარჩენილი კონტიგენტის შთამომავალია. ქრისტეშობამდე 327 წ. ალექსანდრე დიდმა ქაბულის დაბლობზე მოგზაურობისას ჯარები კუნარის დაბლობისკენ გაგზავნა, სადაც მათ დღევანდელი ნურისტანის სამხრეთ საზღვარს ჩაუარეს. ეს თეორია უარყვეს მეცნიერული საფუძვლებისა და მტკიცებულებების უქონლობის გამო; თუმცა, ზოგიერთი საგნის, მაგალითად, რკინის სამფეხას დასახელება ნურისტანში ბერძნულის ანალოგიურია, ზოგიერთისა – ბერძნულის მსგავსი, მაგალითად: *პინი* – ნურისტანულად და *პინოკიონი* ბერძნულად (Edelberg and Jones, 1979: 14)<sup>5</sup>.

ბოლო ევროპელი, რომელიც ნურისტანში კაფირის კულტურას სრულად ეზიარა, სერ ვალტერ სკოტ რობინსონი იყო, გილგითში ბრიტანელი აგენტის ალგერნონ დურანდის პირადი ქირურგი, რომელთან სამსახური მან 1894 წელს დაიწყო. მისი წიგნი „ჰინდუკუშის კაფირები“ 1890–91 წლებში კამდეშში (ბაშგალის დაბლობი) მის ყოფნას აღწერს. წიგნი გამოქვეყნდა 1896 წ. და წარმოადგენს შეუცვლელ წყაროს კაფირების რელიგიისა და კულტურის შესწავლით დაინტერესებული პირებისთვის.

### რელიგია

ნურისტანის ეთნიკური ჯგუფები საუბრობენ კაფირის და დარდიკის ენებზე, რომლებიც, თავის მხრივ, ეკუთვნის ინდო-ირანულ განშტოებას და იზიარებენ ვედური და ავესტანური ტექსტების რელიგიურ ტრადიციას. 1950 წლამდე კიდევ ცოცხლები

იყვნენ ისინი, ვისაც ძველი რელიგიური ტრადიცია ახსოვდა.

მიუხედავად იმისა, რომ რელიგიურ კონტექსტში თარგმანი ხშირად არაადეკვატურად გადმოგვცემს ტექსტის შინაარსს, ცხადად ჩანს, რომ კაფირის რიტუალების შესრულების ტრადიციაში მუსიკა კარგად არის შენახული. ნახევარსაუკუნოვანი ისლამიზაციის მიუხედავად, ედელბერგისა და ფერდინანდის ექსპედიციების დროს ეს მუსიკალური ტრადიცია სრულად არ გამოკვლეულა (1953-55, 1964, 1970). გარდა ამისა, მკაცრი ტრადიციები იყო დაცული ტრადიციულ ქორალურ სიმღერასა და დამახასიათებელ საკრავებზე – ვოჯი (*wadzh* – არფა), სარინგი (*saringi* – ვიოლინო) და ურბა (*urba* – ბარბითი) დაკვრაში. ამასთან, მუსიკალურ სტრუქტურაში ჩართული რიტმები, რომლებიც დოლებით, დასარტყამი საკრავებითა და ტაშით სრულდება, შემონახულია როგორც ცეკვის ისე, ზოგადად, მუსიკის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი ნაწილი.

### მუსიკა

ნურისტანის მუსიკის შედარებისას ცენტრალური აზიის მომიჯნავე რეგიონებისა და ინდური სუბკონტინენტის ტრადიციებთან, ვლინდება ისეთი უნიკალური ნიშან-თვისებები, რაც მხოლოდ ნურისტანული მუსიკისთვისაა დამახასიათებელი. ამის გარდა, საცეკვაო მუსიკის დომინირებამ გავლენა მოახდინა სიმღერების ფართო რეპერტუარზე, ფლეიტისა და დასარტყამის სხვადასხვა ფუნქციით. მუსიკალური რეპერტუარის ეს ასპექტი ნათლად ჩანს აფრიკულ ტრადიციულ მუსიკაში, თუმცა ამ საერთო თვისების მიუხედავად, მათ შორის არ არსებობს რაიმე კულტურული კავშირი (სურ. 2).

ზოგადად, სიმღერები სოციალურ გარემოში სრულდება. ვაიგალის დაბლობზე საგუნდო სიმღერის ერთი სახეობის ისეთი რაოდენობაა ჩანერგილი, რომ ეს უკანასკნელი ვაიგალის პოლიფონიური სიმღერის კვინტესენციად შეიძლება მივიჩნიოთ. თუმცა, ამ უნიკალური სასიმღერო მრავალხმიანობის ტიპის გვერდით, სხვა ტიპებიც იჩენს თავს. ამ ფორმების სტრუქტურა ძირითადად მოწოდება-პასუხზეა აგებული. ვაიგალის პოლიფონიურ სიმღერაში ხმებს ადგილობრივი სახელწოდებები აქვთ: პირველი ხმა – მილ-ალოლ (*mil-alól*), მეორე ხმა – ათ-ალოლ (*at-alól*), გუნდი – ასამჩილოგ (*äsamchilog*). ამ მოხსენების ფარგლებში მათი როლი განსაზღვრულია, როგორც წამყვანი და დამხმარე; ორივე ტერმინი ნასესხებია აფრიკული დასარტყამების მუსიკის აღწერიდან (Edelberg and Jones, 1979: 16).

პარუნის დაბლობის საგუნდო მუსიკაში იგივე მოწოდება-პასუხის პრინციპია გამოყენებული, სოლო პარტია მოწოდების ფუნქციას ასრულებს, ხოლო გუნდი კი უფრო გრძელი მელოდიური ხაზით პასუხობს. მრავალხმიანობა პარუნში იშვიათად გვხვდება და ძირითადად წარმოდგენილია, როგორც ფლეიტის დამოუკიდებელი პარტიის, სტროფული საგუნდო მღერის და რიტმული გალობის კომბინაცია.

კუშტოს საგუნდო მუსიკაში, ძირითადად, უნისონური სიმღერები ქარბობს. ამ უკანასკნელთ განუმეორებელი მელოდიური თვისებები აქვთ, რაც მათ ვაიგალისა და პარუნის სტილისაგან განასხვავებს.

სოლო სიმღერა დაკავშირებულია ვაიგალური ვოჯისა (არფა) და პარუნული ურბას (ბარბითი) მუსიკასთან; სიმღერას ახასიათებს ინტროვერტული სტილი, რომელშიც ხმა თითქოს საკრავის ჟღერადობას აგრძელებს (ადგილობრივების სახელდებით, ეს საკრალური სიმღერაა).

ამრიგად, მასალა ნათელს ჰფენს მუსიკალური განვითარების იმ განსხვავებებს, რომელთაც ვხვდებით ნურისტანის სამ დაბლობზე, სადაც ისლამიზაციამდე ერთგ-

ვაროვანი კულტურა იყო გავრცელებული.

### **პოლიფონია ვაიგალში**

#### **პოლიფონიური სიმღერა**

ვაიგალის დაბლობის პოლიფონიური სიმღერა (ავტორის მიერ აღნიშნული, როგორც „სტანდარტული სიმღერა“) გვხვდება ლენარტ ედელბერგის ჩანაწერებში. ამის გარდა, მასალის ორი მესამედი მუსიკალურად ერთი და იგივე სიმღერაა, განსხვავებული მხოლოდ ტექსტით. დანარჩენებში, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალურად მსგავს მელოდიურ ფორმულას ეფუძნება, ორი ძირითადი სოლო მელოდია ვარირდება, რაც მათ „სტანდარტული“ სიმღერებისგან განასხვავებს. შეიძლება რიტმული პერიოდებიც განსხვავდებოდეს, მაგრამ სამჯერადი ზომა დომინირებს.

მთელს კოლექციაში გვხვდება მხოლოდ ქალთა სიმღერების 10 ჩანაწერი, რომლებიც ედელბერგის მეუღლემ დააფიქსირა, როცა 1964 წელს იაუნდას მთებში, ხოლო 1970 წელს ვაიგალში ბავშვებთან ერთად იმოგზაურა. გრებლის დოკუმენტაცია (Edelberg and Jones, 1979: 16) შეიცავს ქალთა ჩანაწერების 2 მაგალითს (სურ. 3).

„სტანდარტული“ სიმღერა სრულდება ორი სოლისტის (ნამყვანი და დამხმარე ხმები, როგორც აუცილებელი) და გუნდის მიერ. ეს მაგალითები ჩანერილია სოფელ მონდეშში. გუნდი ერთვება დამხმარე ხმის რიტმით, რიტმული სიმღერის ემატება ტაში და დასარტყამი საკრავი, მაშინ როცა ნამყვანი ხმა ასრულებს მის რიტმულად გადაადგილებულ მელოდიას. ეს მელოდია ჩნდება გუნდისა და დამხმარე ხმის პაუზის დროს.

სიმღერის დასაწყისს შემდეგი სქემა აქვს: ნამყვანი ხმა დამხმარეს „უჩვენებს“ ფრაზას, რომელსაც ის მყისიერად იმეორებს.

შემდეგ ნამყვანი ხმა იწყებს მელოდიას დამხმარე ხმის მუსიკალური ფრაზის ბოლო ტონიდან ერთი ტონით ზემოთ, რითაც დამხმარე ხმის პაუზას ავსებს. ანსამბლი უერთდება ნამყვან ხმებს ფრაზების მეოთხე ან მეხუთე გამეორების შემდეგ, ამას ემატება დასარტყამი საკრავის პარტია. გარკვეული დროის შემდეგ გუნდი ფრაზებს შორის არსებულ პაუზებში ტაშს უკრავს, რითაც ამ ორ ელემენტს ერთმანეთთან აკავშირებს. ტაში ემთხვევა დასარტყამის პარტიის პირველ მახვილს. რიტმი ხშირად 9/8-ია და იყოფა სამჯერ სამად. დასარტყამი უკრავს ყოველი ქვერიტმის პირველ და ბოლო მახვილზე (აუდიომაგ. 1).

აღსანიშნავია ჰარმონიული იდეა: ხმებს შორის მჭიდრო ინტერვალებია, რის შედეგად სეკუნდური ინტერვალების მუდმივი დისჰარმონიაა ნამყვან და დამხმარე ხმებს და, აგრეთვე, დამხმარე ხმასა და გუნდის სიმღერას შორის. მსგავსი ჰარმონიული იდეა დასავლეთის XX საუკუნის პროფესიული მუსიკის პარტიტურებში „კლასტერად“ იწოდება. ამის მსგავსად, კავშირი ნამყვან და დამხმარე ხმებს შორის, შეიძლება, ამავე სფეროდან სხვა ტერმინითაც აღინიშნოს, კერძოდ, „ბიტონალობით“. სეკუნდების დისჰარმონია შეიძლება განვიხილოთ, აგრეთვე, როგორც ვოჯის ჟღერადობის გაგრძელება.

მიუხედავად მელოდიის იგივეობისა, ჩანაწერები გვიჩვენებს, რომ სიმღერების ტექსტები უნიკალურია (ფენომენი, რომელიც ცნობილია ბლუზში). ტექსტები შეიცავს ნამყვანი მომღერლის მიერ შესრულებულ სახოტბო, დატირებისა და გამოსათხოვარ სიმღერებს, დამხმარე მომღერალი, როგორც ჩანს, მხოლოდ კომენტარებს ამატებს, ხოლო გუნდი უსიტყვოდ მღერის, ან იმავე ტექსტს იმეორებს.

სანამ სხვა ტიპის ვოკალური პოლიფონიის განხილვაზე გადავიდოდე, მსურს

თქვენი ყურადღება ორ სიმიან ინსტრუმენტზე – ვოჯსა (არფა) და სარინგზე (ხემიანი საკრავი) – გავამახვილო, რადგან მათი ჰარმონიული ჟღერადობა მჭიდროდ უკავშირდება სიმღერის ჰარმონიულ კონცეფციას.

### ვოჯი

„სტანდარტულ“ პოლიფონიურ სიმღერას თანხლებას შეიძლება უწევდეს ვოჯი (არფა) და სარინგი. ეს ორი ინსტრუმენტი შეადგენს აუცილებელ წყვილს, ისევე როგორც სტანდარტული პოლიფონიური სიმღერის 2 სოლო ხმა და ფლეიტების აუცილებელი წყვილი. სარინგი არასოდეს ჩნდება, როგორც სოლო საკრავი.

რობერტსონი იხსენიებს ვოჯს, როგორც ცეკვასთან დაკავშირებულ, ნავისმაგვარ საკრავს, რომელიც „შემსრულებელს მუხლებს შორის აქვს მოთავსებული“ (Robertson, 1896: 628). ასე არის ის აღბეჭდილი ჰასლუნდ-ქრისტენსების ექსპედიციის ფოტოებში (სურ. 4).

ვოჯს, მისი მშვილდაკის გამო, რომელიც სიმებს იჭერს, ხშირად „ხემიან არფად“ მიიჩნევენ. ამ ნიშნით ის ანტიკურ ბერძნულ ლირას ჰგავს; ჩვენამდე მოღწეულ კერამიკულ და ხეზე ნაკვეთ არქეოლოგიურ მასალაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ არფის ეს ტიპი 2000 წლის წინ ძალიან გავრცელებული იყო. არფა, მსგავსი სახელით – იაჯი (yadzhi), გვხვდებოდა ინდოეთშიც, მაგრამ სიმების დიდმა რაოდენობამ ის აბსოლუტურად განსხვავებულ საკრავად ჩამოაყალიბა. დღეს არფის ტიპები გვხვდება აღმოსავლეთში ბურმას (მიანმარი) ტრადიციულ მუსიკაში და ჩრდილო-დასავლეთით, სვანეთში (საქართველო, კავკასია), ეგვიპტეში, აღმოსავლეთ და დასავლეთ აფრიკაში. ეგვიპტურ არფას — ტამბურასა და ვოჯს დაკვრის ერთნაირი ტექნიკა აქვთ: მარცხენა ხელით შემსრულებელი ახშობს ბგერას, ხოლო მარჯვენა ხელით ყველა სიმზე „დარტყმას“ ასრულებს.

### ვოჯი და ჰარმონიული კონცეფცია

ვოჯი, ჩვეულებრივ, 4 სიმიანია. მას რამდენიმე წყობა აქვს. კილოური თვალსაზრისით, აქ თავს უფრო ხშირად იჩენს დიატონიკა, რომელშიც პატარა სეკუნდა წარმოადგენს შუალედურ ინტერვალს მინორულ და მაჟორულ სეკუნდებს შორის.

სიმები აწყობილია კილოს შესაბამისად; აკორდები მასზე მარჯვენა ხელით სრულდება, როგორც აღმავალი, ისე დაღმავალი მიმართულებით. მარცხენა ხელის თითის წვერებით იხშობა ის ბგერები, რომლებიც არ უნდა ჟღერდნენ, რათა მელოდიური კონტური გამოიკვეთოს. მიუხედავად ამ განზრახვისა, არასასურველი ბგერების ბოლომდე დახშობა მაინც ვერ ხერხდება, რის შედეგადაც წარმოიქმნება მეზობელი ბგერების მუდმივი ტალღები ან კლასტერები.

ეს ყოვლისმომცველი პრაქტიკა განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ სეკუნდა ჰარმონიულად გაბატონებული ინტერვალია; ორ სოლო ხმას შორის წარმოშობილ სეკუნდებს ემატება გუნდის ხმოვანება, რაც შედეგად ხშირად გვაძლევს კლასტერულ ხმოვანებას. ამგვარად, გუნდი შეიძლება გააზრებულ იქნას, როგორც კოლექტიური რიტმული მეტყველების პირდაპირი გზა. ამ ჰარმონიულ კონცეფციას აძლიერებს სარინგის ჟღერადობა, რომელიც, ვოჯის მსგავსად, სავალდებულო ხმაა.



### სარინგი

სარინგი ორ სიმიანი ხემიანი საკრავია. ვიზუალურად და საშემსრულებლო ტექნიკით ის განსხვავდება ცენტრალური აზიისა და ჰინდუს მსგავსი კონსტრუქციის საკრავისგან. მხოლოდ საერთო სახელი წარმოშობს ასოციაციებს ჰინდუს სარანგთან, ორი სიმის გამოყენებით კი ემსგავსება ავღანურ/უზბეკურ ღიჩაკს (*ghichak*).

სარინგი ვოჯის წყობაზე ეწყობა. საშემსრულებლო ტექნიკა განპირობებულია ორი სიმის მუდმივად ერთდროული ჟღერადობით. საკრავის ორივე სიმზე უკრავენ ტალღისებური მანერით, პაუზების გარეშე, ხოლო ჰარმონიის განმსაზღვრელად 3 ინტერვალი გვევლინება – სეკუნდა, ტერცია და კვარტა (ხანდახან გადიდებული). ამ თავისებურებებით ის განსხვავდება მსგავსი ინსტრუმენტებისგან; ჩვეულებრივ, მათზე მონოფონიურად უკრავენ.

### პარალელი ლიტვურ პოლიფონიასთან

ჟორდანიას ვოკალური პოლიფონიური მუსიკის მრავალმხრივი კვლევის მიხედვით (Jordania, 2006: 119ff) (რომელიც დაივა რაჩიუნაიტეს კვლევას ეფუძნება, 2002), ლიტვურ სუტარტინესში სეკუნდების „შეჯახებას“ ორი ხმის კანონი ქმნის. პირველი ხმის მეორე მონაკვეთში, მელოდია მეზობელ ჰარმონიაზე აღმავალი სეკუნდით გადადის; მაშინ, როცა, მეორე ხმა იწყებს მელოდიის პირველი მონაკვეთით და ქმნის სეკუნდურ ინტერვალს, როგორც ჰარმონიულ ღერძს. მომიჯნავე ჰარმონიების ორი მელოდიის კომბინაცია მსგავსია ვაიგალის „სტანდარტულ“ პოლიფონიურ სიმღერაშიც, მაგრამ ორ ხმაში წარმოდგენილი ეს მელოდიები განსხვავებულია და არა კანონური.

აღსანიშნავია, რომ ვაიგალში ბურდონული პოლიფონია, მსგავსად ლიტვურისა, გუნდის პარტიაში გვხვდება, რასაც რაჩიუნაიტე „კოლექტიური სუტარტინეს“ უწოდებს.

### სხვა პოლიფონიური სიმღერები

საექსპედიციო მასალებში სიმღერების მთელი რიგი სხვა პრინციპებზეა აგებული. ქვემოთ დეტალურად აღვწერ ერთ სიმღერას 1964 წლის მასალებიდან (აუდიომაგ. 2).

ამ ჩანაწერში ხუთი მამაკაცი თითოეული სტროფის ფრაზებს ერთგვაროვანი რიტმით მღერის. მთავარ მელოდიურ ხაზს ასრულებს წამყვანი მომღერალი, გუნდი კი ამ ნახაზს, ბურდონის მსგავს მანერაში, ერთ რეჩიტაციულ ბგერაზე იმეორებს. შედეგად ვიღებთ ჰომოფონიურ ჟღერადობას, რომელიც იქმნება სეკუნდების ჯაჭვით, მსგავსად სარინგის და ვოჯის ნიმუშებისა. ეს ყველაფერი დაკავშირებულია ვაიგალის მრავალხმიანი მღერის ჰარმონიულ კონცეფციასთან, განსაკუთრებით, დამხმარე ვოკალისა და საგუნდო ხმების ურთიერთკავშირის თვალსაზრისით.

ამასთან ერთად, წამყვანი მომღერალი ასრულებს თითოეული სოლო ხაზის პირველ მოტივს, რესპონსორული სიმღერის მსგავსად.

ამ მასალაში ვოჯი მთელი სიმღერის მანძილზე ასრულებს შესავლისა და მომღერლის თანხლების როლს, თუმცა საკრავის ტემპი და რიტმი საკუთარი გზით ვითარდება. მისი ფუნქციაა ტემპრული ფერადოვნება შეჰმატოს სიმღერას და შეინარჩუნოს გარკვეული ემოცია.

სტროფების თანმიმდევრობას, რომელთაგან ზოგიერთი მეორდება, წამყვანი ხმის შესავალი სიტყვები ქმნის; ეს უკანასკნელი ასრულებს სასიგნალო ფუნქციას, რაც განსაზღვრავს, თუ რომელი სტროფი უნდა შეირჩეს შესასრულებლად და, ამდენად, ხელს



უნყოფს კითხვა-პასუხის სიმღერის რთული სტრუქტურის ჩამოყალიბებას.

### **პარუნის ხეობის მრავალხმიანობა**

ვაიგალის მრავალხმიანი სიმღერა ამ დაბლობის უნიკალური მოვლენაა. სასიმღერო სტილი პარუნსა და ბაშგალში (კუშტო) განსხვავებულია. კუშტოში მონოფონიური სიმღერა დომინირებს. პარუნში ვოკალური პოლიფონია გვხვდება, მაგრამ საანსამბლო შესრულებაში. საცნაურია, რომ განსხვავებული მრავალხმიანი ნიმუშების უმეტესი ნაწილი ჩანერილია ვაიგალისა და პარუნის დაბლობებს შორის მდებარე მთიან მხარეში, ჩეტრაში.

1953–54 წლების ექსპედიციის შემდეგ, როცა დანიურმა ჯგუფმა დატოვა ვაიგალი, მათ ტრადიციის მატარებლები თან წაიყვანეს. როცა მთებიდან დაეშვნენ, მათ კეთილად განწყობილი პერუნელების ჯგუფი შეეგება. სიმღერებსა და საცეკვაო მუსიკას, რომლებიც მათ ამ შემთხვევისთვის შეასრულეს, არაფერი ჰქონდათ საერთო ვაიგალის პოლიფონიურ სიმღერასთან. ხოლო რამდენიმე საცეკვაო სიმღერა შესრულდა როგორც პოლიფონიური საანსამბლო მუსიკა, დაფუძნებული ვაიგალის სტილისგან საკმაოდ განსხვავებულ პრინციპებზე.

ეს სიმღერები შესრულდა გუნდის მიერ ორი მამაკაცის სიმღერასა და რიტმულ თანხლებასთან ერთად.

აღსანიშნავია, რომ ყველა ჩანანერს ახლავს ფლეიტების პარტიები (ორი ფლეიტა ვოკალურ სიმღერასთან ერთად); ორი ვოკალური პარტია ერთმანეთს ადგილს უცვლის და 1953–54 წ.წ. ჩანანერებში მხოლოდ ორი ხმაა. ერთს აქვს მოკლე მოტივი, მეორეს – უფრო გრძელი და ერთად ეს ორი ნიმუში იძლევა სახასიათო რიტმულ მოძრაობას (აუდიომაგ. 3).

პრონში, ამ ტიპის რიტმული სიმღერა ჩანერილი იყო ორ ვერსიად. მასში გვხვდება რიტმული სიმღერა, სადაც სოლო მომღერლის და გუნდის მონაცვლეობით მომღერალი ავსებს პაუზებს სიმღერის ხანგრძლივ მდინარებაში. ხანდახან გვეჩვენება, რომ იგი სხვა მომღერლის შესრულებით ჟღერს. სიმღერების ორივე ჩანერილ ვერსიაში სახეზეა ტექსტი „ვაისა და პარუნის შერკინების შესახებ“, რომელიც გვახსენებს უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ ფაქტს.

მისასალმებელ საღამოზე საგუნდო სიმღერას ყველა უნისონში ასრულებს. გარკვეული დროის შემდეგ რიტმის ხაზგასმა ხდება ჯოხის დაკვრით და მას საფუძვლად უდევს „de-ge-dee (პაუზა)“ მოდელი. ორხმიანი სიმღერა (ტერციებში) რიტმულად ეხამება გუნდის მელოდიას. საბოლოოდ ფლეიტების წყვილი უერთდება მათ. სახეზეა შერეული პოლიფონიური ანსამბლი. რომელიც შედგება გუნდის, რიტმული სიმღერისა და ფლეიტების წყვილისგან (აუდიომაგ. 4).

ეს ყველაფერი ჩანანერის პირველივე წუთზე გვხვდება, თუმცა ჩანანერი წყდება 1 წუთსა და 9 წამზე. სავარაუდოდ, ის ბევრად გრძელი უნდა ყოფილიყო.

დამახასიათებელია, რომ ფლეიტის პარტია რიტმულადაა დაკავშირებული სხვა პარტიებთან, მაგრამ ჰარმონიულად ან მელოდიურად იგი არ არის დაკავშირებული სასიმღერო ხმასთან. ფლეიტების წყვილი ამავე დამახასიათებელი მანერით უერთდება დანარჩენ ხმებს მისასალმებელი სიმღერის „Daliwakum“ კულმინაციაში.

ფლეიტები იდენტურია და ერთნაირი დიაპაზონი აქვთ; მომღერლები იშვიათად ითვალისწინებენ სიმაღლეს და თავს არიდებენ თავიანთი ხმების შეწყობას საკრავთან და პირიქით. ეს შეგვიძლია იმიტაც ავხსნათ, რომ ფლეიტების მთავარი ფუნქცია, ძირით-

თადად, შესრულების რიტმულად გამრავალფეროვნებაა. შესაბამისად, ისინი საერთო ბგერით კონცეფციაში ინტერვალთა დაპირისპირების ერთიანი პროცესის განუყოფელ ნაწილად გვევლინებიან.

### დასკვნა

ედელბერგ-ფერდინანდის მასალა გვიჩვენებს, რომ ვაიგალის „სტანდარტული“ პოლიფონიური სიმღერა უპირატესი სასიმღერო ტიპი იყო, რადგან ჩანანერების უმრავლესობა სწორედ ამ უკანასკნელს წარმოადგენს. თუმცა, აქ სხვა ტიპის სიმღერებიც იჩენს თავს, ისეთი, როგორიცაა ზემოთ განხილული ორი „სხვა“ მრავალხმიანი სიმღერა. სწრაფი ისლამიზაციის შემდეგ, 1896 წელს, სასიმღერო და საცეკვაო ტრადიციების შენარჩუნების ერთ-ერთი პირობა იყო, უარი ეთქვათ იმ ტექსტებზე, რომლებიც კაფირის რელიგიაზე მიანიშნებდა. ამ აკრძალვის გამო მთელი რიგი სიმღერები მიივიწყეს და ამოიღეს რეპერტუარიდან, შესაძლოა, გარკვეული ტიპის სიმღერები ამის გამოც გაქრა პარუნის დაბლობზე. ეს ტენდენცია კარგად ჩანს და თუკი რაიმე შემორჩა, ეს, ძირითადად, მონოფონიური სტილის სიმღერებია. ეს პროცესი, შესაძლოა, იმ გზას ჰგავდეს, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველომ გაიარა და რაც ასე დეტალურად აქვს აღწერილი ჟორდანიას (Jordania, 2006: 200).

ერთადერთი გადარჩენილი სიმღერა ხაზგასმული რელიგიური ტექსტით იყო *pro-ki wadzh alol* – სოლო სიმღერა ვოჯის თანხლებით. მისი შესრულებისას მომღერალი ძლივს გამოთქვამს სიტყვებს, რაც მათ აღქმას ხელს უშლის.

დღეისათვის, ვაიგალის „სტანდარტული“ მრავალხმიანი სიმღერა (ცეკვით) ცოცხალი ტრადიციით შემორჩა, ყოველ შემთხვევაში, 2009 წლის მაჩვენებლით ეს ასეა. ამის დასტურია ვიდეომასალა, რომელიც აბდულ ვაჰიდ ნურისტანს ეკუთვნის.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> ნურისტანული რეპერტუარის ეს ნაწილი საფუძვლიანადაა აღწერილი მარკ სლობინის მიერ გროუვის ახალ ლექსიკონში (1980: 143); ასევე, ჯონ ბეილის მიერ – გროუვის ახალი ლექსიკონში (2001: 189). ამ საქმეში თომას ალვადმაც შეიტანა თავის წვლილი საკრავების დაწვრილებითი აღწერით. თავის კვლევისთვის მან ედელბერგ/ჯონსის გაშიფრული მუსიკალური მასალა გამოიყენა (Edelberg and Jones, 1976: 145)

<sup>2</sup> Musik aus Afghanistan. Nuristan”. H.M. Greßl, Hochschule für musik, Graz. LP Adevaphon 1976. ამ ფირფიტაზე წარმოდგენილია რჩეული ჩანანერები კოლექციიდან, რომელშიც 40-ზე მეტი ნიმუშია. დოკუმენტაცია მოიცავს კამდეშს, ბაშგალის ველს და ვაიგალის ნაწილს

<sup>3</sup> “Musique de la zone interdite du Nuristan” („მუსიკა ნურისტანის აკრძალული ზონიდან“). LP Barclay 1968. ჩანერილია კამდეშში, ბაშგალის ველი

<sup>4</sup> ინფორმაცია აღებულია: A.Y.Nuristani: Emergence of Ulama as Political Leaders in the Waigal valley (p.153). Tucson Arizona 1994

<sup>5</sup> ყოვლისმომცველი ლინგვისტური გამოკვლევა ჩაატარეს პროფ. გეორგ მორგენსტიერნემ ოსლოდან, პროფ. გეორგ ბუდრუსმა მაუნციდან და დოქტორმა გერარდ ფუსმანმა სტრასბურგიდან

### აუდიომაგალითები

1. ე.ნ. „სტანდარტული“ სიმღერა. ჩანერილია სოფ. მონდეშში, 1964 წ.
2. სიმღერა. ჩანერილია ჟონჩიგალში ედელბერგის ცოლის მიერ, 1964 წ.
3. სიმღერა. ჩანერილია ვაიგალში ედელბერგის ცოლის მიერ, 1970 წ.
4. რიტმული სიმღერა. ჩანერილია ვაიგალში ედელბერგის ცოლის მიერ, 1970 წ.

თარგმნა ნანა შარიქაძემ

**CHRISTER IRGENS-MØLLER**  
(DENMARK)

## VOCAL POLYPHONY IN NURISTAN

### **Nuristan – Regional Styles**

This paper falls in the categories of *regional styles* and *minorities*. Furthermore, the content refers to a historical material of which only parts are practiced today. The content is to an extent referred from an article by the author (Irgens-Møller, 2005) and the book “Music in Nuristan” (Irgens-Møller, 2009).

The material is based on the recordings of Lennart (and Margot) Edelberg and Klaus Ferdinand. In 1953-54 Edelberg and Ferdinand went to Afghanistan on The Henning Haslund Memorial Expedition.

Fortunately, on these expeditions they were supplied with transportable taperecorders. The study of Nuristan was continued by Edelberg and his wife, Margot, during two summer expeditions in 1964 and 1970, when extensive recordings were made. The material consists of approximately 350 music recordings, all in all.

In the present paper the focus is on vocal polyphony, in particular Waigal valley, which is generally referred to as the essential Nuristani music. This paper serves as an elaboration and corrective of the accessible descriptions<sup>1 2</sup>.

The last part of the paper accounts for the polyphony of Parun valley.

### **Geography**

Nuristan, today a part of Afghanistan, is situated on the southern slopes of the Hindukush mountain range (fig. 1).

### **The Conversion to Islam**

Nuristan has been known as Kafiristan – Land of the Infidels – until the end of the nineteenth century, when it was conquered by Abdur Rahman, Amir of Afghanistan; he forced the conversion to Islam and re-named the area Nuristan – Land of Light (of the Prophet). Most of the shrines, temples and a majority of the burial monuments of earlier Kafiristan were destroyed in connection with the Islamization, including the great temple at Kushteki (Parun valley), described in the 1890s as “the most sacred village in the whole of Kafiristan”<sup>3</sup>. Whole villages in western Nuristan and Bashgal were destroyed and continued resistance of the peoples of Ramgal and Kantiwo led to an enforced resettlement of the population in Logar valley near Kabul. This population was permitted to return a generation later as devout Muslims.

Waigal, Parun and Ashkun submitted rather fast to Islam and the villages in these regions were spared from destruction. In the first half of the 20<sup>th</sup> century the mullahs forbade traditions offensive to Islam, but tolerated less offensive traditions. This relatively mild politics lasted until the 1960s when fundamentalists from Pakistan invaded Nuristan. Singing, dancing and playing musical instruments only survived in the southern part of Waigal valley (Robertson, 1896: 389).

Other developments contributed to major changes of the society during the 1970s. Before the villages had been built on the foot of the mountains but at this time farmers moved out to individual compounds in the pasture land, building smaller communities. The expanding Pashto and Gujar population took over in southern Nuristan to exploit the rich alpine pastureland. Many Nuristanis fled after the communist coup in 1979. When they returned after the breakdown of this regime in 1992, Pashtos and Gujars had taken over their properties.

Pashto merchants began to pay Nuristanis to cut down their cedar forests in the 1990s which led to a money based economy where daily commodities were bought instead of being grown.

### History

Historical records of the Kafirs are scarce. The main sources that can illuminate the history and roots of this people are based on archaeological and linguistic evidence together with the oral traditions of the old Kafirs. The latter includes the musical traditions in particular. Linguistic studies show that the Kafir society bears similarities with the stratum of early Hindu society, and it is possible that it constituted a marginal area within the Indian world (Klimburg, 1999: 58)<sup>4</sup>. This theory was reinforced by the discovery of the ruins of a Hindu temple at the confluence of the Pech and Kunar rivers.

One of the most persistent beliefs of the origin of the Kafirs is that the people are descendants of a left contingent of Alexander the Great's troops. In 327 B.C. he traveled along the Kabul valley and sent a force up the Kunar valley, there passing the southeast border of present day Nuristan. Generally, this theory has been rejected, based on the lack of linguistic evidence; even though certain items like the iron tripod in Nuristan have a Greek counterpart, even sharing similar names, such as *pini* in Nuristani and *pinochion* in Greek (Edelberg / Jones 1979:14)<sup>5</sup>.

The last European visitor to Nuristan who actually experienced the Kafir culture at full blossom was Sir Walter Scott Robinson, the private surgeon of the British agent Algernon Durand in Gilgit, whose post Scott took over in 1894. His book, "The Kafirs of the Hindukush" about his time in Kamdesh of the Bashgal valley in 1890-91, which was published in 1896, is an indispensable source in the study of the culture and the religion of the Kafirs.

### Religion

The ethnic groups of Nuristan are speakers of the Kafir and Dardic languages, belonging to the Indo-Iranian stock and sharing religious traditions from Vedic and Avestan texts. Up until the 1950s there were still people alive who remembered the old religious traditions.

In the religious context, even though the textual content is often inadequately conveyed in translations, resulting in a number of ambiguous texts, it is obvious that the music itself is still the well-preserved remains of the performance of traditional Kafir rituals. In spite of over half a century of islamization, these musical traditions were not at all eradicated in the times of Edelberg's and Ferdinand's expeditions [1953-55, 1964, 1970]. Also, strong traditions had preserved traditional choral singing, and the playing of the characteristic instruments, *wadzh* (harp), *saringi* (fiddle) and *urba* (lute). Furthermore, rhythms played on drums, percussion instruments and clapped, integrated in the musical structures as such, had been preserved as a vital part of the dancing and as a part of music in general.



## Music

When juxtaposed to the music of the surrounding regions of Central Asia and the Indian sub-continent, several features of the music of Nuristan are unique. Above all, the dominant position of dance music has resulted in a broad repertoire of songs, plus various flute and drum settings. This aspect of the general music repertoire has conspicuous counterparts in African traditional music, although these common characteristics have no cultural relation whatsoever (fig. 2).

Generally, songs are performed in a social setting. In the Waigal valley, one kind of a choral song in particular is recorded in such numbers it can be designated as the quintessential song, referred to as the Waigali polyphonic song. Alongside the unique polyphony of the song type, other principles of polyphony appear in a number of songs. Basically, these forms of polyphony are structured as call-response songs. In the Waigali polyphonic song, the parts of these have local names for first voice *mil-alôl*, second voice *at-alôl* and choir *äsamchilog*. In the present article, these roles are designated lead and support, two terms borrowed from descriptions of African drum music (Edelberg / Jones, 1979: 16). In the choral music of the Parun valley, again a basic principle of call and response is employed, organized as a solo call and the choir responding with a longer melodic line. Polyphony is also encountered in Parun, mainly as a combination of independent flute parts, stanzaic choir singing and rhythmic chanting.

In the choral music of Kushtos, songs in unison prevail. These songs have unique melodic features that separate them from the style of Waigal and Parun.

Solo singing is particularly connected to the music of the Waigali *wadzh* and the Paruni *urba* (lute); the singing is characterized by an introvert style with the voice seeming to be a prolongation of the sound the instrument (the indigenous designation is a *secret song*).

So, the material sheds light on different developments of music in three valleys, which, before the islamization must have been parts of a uniform culture.

## Polyphony in Waigal

### *The polyphonic song*

The polyphonic song (designated the ‘standard song’ by this author) of the Waigal valley appears in the Lennart Edelberg documentation on the majority of his recordings. Out of these, two thirds is musically the same song, while the texts vary.

The remaining songs are musically based on the same formal pattern, but have melodic variations of the two main solo melodies that differ from the ‘standard’ song. Also the rhythmic periods can differ, but periods and subdivisions in 3 prevail.

In the entire collection there is only a 10 recordings with women, done in 1964 by the wife of Edelberg in the Jauda pass in the mountains and even with children in Waigal 1970. The Greßl documentation (Edelberg / Jones, 1979: 16) contains two recordings of women (fig. 3).

The ‘standard’ song is performed by two soloists (a lead and a support singer, as an *obbligato* voice) and a choir. The example in the following were recorded in the village of Mondesh. The choir falls in with the support singer’s rhythm with a rhythmic chant melody supplemented with clapping and a drum, while the lead singer sings his own rhythmically displaced melody, appearing in the pauses of the support singer and the choir.

The song always starts out following this scheme: the lead singer ”shows” the phrase to the support singer, who repeats it immediately.

Then the lead singer starts his melody setting off from a tone above the last tone of the support

singer's phrase, thus filling out the support singer's pause. The assembly generally joins in on the fourth or fifth repetition of the two lead singer's phrases, and at the same time a drummer adds his pattern. After some time the choir claps in the pause of their phrase, thus making these two elements complementary. The clap falls on the first beat of the drum pattern. The rhythm is often a 9/8, subdivided in three times three. The drum plays the first and the last beat of each subdivision (audio ex. 1).

The harmonic concept is remarkable: the intervals between voices are dense, resulting in constant *teqstSi mocemulia siRerebis frazeb*, support voice and the choir's chanting tone (-s). This harmonic concept has in the Western partiture music of the twentieth century been given the designation 'cluster'. Likewise, the relation between the lead voice and the support may be described by another term from this realm, namely 'bitonal'. The clashes of seconds can be regarded as a prolongation of the resulting sound of the *wadzh*.

Although the melody is the same, the documentation shows that the song texts are unique (a phenomenon known from blues). The texts include praise songs, laments and farewell songs sung by the lead singer; the support singer apparently adds words as a comment while the choir seems to chant wordless phrases or repetitions of the same text.

Before moving on to the account of other kinds of vocal polyphony - a digression will be made with regard to the two string instruments - the *wadzh* and the *saringi*, since the harmonic sound of these relates closely to the concept of harmony of the singing.

### **The *Wadz***

The 'standard' polyphonic song may also be accompanied by the *wadzh* (the harp) and the *saringi* (the fiddle). These two instruments form an obligato pair, like the two solo voices of the standard polyphonic song *and* like the *obligato* pair of flutes (accounted for below). The *saringi* does not appear as a solo instrument.

Robertson refers to the *wadzh* as an instrument used in connection with dance as "the boat-like stand of which is held between the musician's knees" (Robertson, 1896: 628) a description that match photos of instrumentalists taken during the Haslund-Christensen Memorial Expedition (fig. 4).

The *wadzh* (the harp) is often referred to as a 'bowed' harp because of the arched stick that holds the strings. This feature resembles the antique Greek lyre; this type of harp was very common about 2000 years ago according to pottery motifs and carvings from these times. A harp with a similar name, *yadzh*, existed in India, but a huge number of strings made it a notably different instrument. Today, harp types are found to the east in the traditional music of Burma (Myanmar) and to the northwest, Svanetia in Georgia in the Caucasus, in Egypt and East Africa and West Africa. The playing technique of the Egyptian harp - the *tambura* - is the same as that of the *wadzh* - i.e. damping of the strings with the left hand and the right hand striking all the strings with every stroke.

### **The *Wadz* and the Harmonic Concept**

The *wadzh* normally has four strings. The tuning varies, and occurs most frequently as a diatonic scale, where small seconds appear as neuters, thus being somewhere between the minor and major second.

The strings are tuned in a scale, but is played as a chord instrument with a pick held in the right hand, where both up- and down-strokes engage several strings. Damping with the fingers of the left

hand implies that the tones that should not sound, are muted with the fingertips, intending to make melodic contour. In general, this intent is only vaguely stressed, so the general outcome of sound results in a constant flow of clashes or ‘clusters’ of neighbouring tones.

This overall practice leads to a concept of the second as the prevailing harmonic interval and collective concept of sound, thus explaining the clashes of seconds between the two solo voices plus the intervals of the choir chant often sounds like a cluster. As such, the choir could be interpreted as a straight-forward way of collective rhythmic speech. This overall harmonic concept is reinforced by the playing practice and harmonic sound of the *saringi*, which is the *obbligato* voice and instrument along with the *wadzh*.

### **The *Saringi***

The *saringi* is a two-stringed fiddle. In physical appearance and as well as in playing technique, it differs from Central Asian and Hindu fiddles. Only the name associates it with the Hindu *sarangi*, and the employment of two strings is the only feature it shares with the Afghan/Uzbek spike fiddle, the *ghichak*.

The *saringi* is tuned to the strings of the *wadzh*. The playing technique is determined by a constant sound of the two strings together. The instrument is played constantly in a floating way on the both strings without pauses, and the harmonics is defined by the three main intervals – seconds, thirds and fourths (sometimes augmented). This is a characteristic, which sets this instrument apart from its counterparts; these are generally played monophonically.

### **Parallel to Polyphony in Lithuania**

According to Joseph Jordania’s (Jordania, 2006: 119ff) comprehensive mapping out of the research in vocal polyphony (based on the research of Daiva Rachiunaite 2002), the clashing of seconds appears in the Lithuanian *sutartines* mainly as a result of combining two voices in *canon*. The second part of the first voice melody moves a second upwards to the adjacent harmony, while the second voice starts out with the first part of the melody thus forming second intervals as the prevailing harmony. This combination of two melodies in adjacent harmonies is actually similar in the Waigali standard polyphonic song, but the melodies of these two voices though, are unique and as such not canonic.

It is remarkable that the drone polyphony appearing in the choir parts in the Waigali songs - also appears in Lithuania – designated *collective sutartines* by Rachiunaite.

### **Other Polyphonic Songs**

In the documentation, a number songs based on other principles appear. One song from the later documentation in 1964 will be accounted for in detail (audio ex. 2).

In this song, 5 men sing the phrases of each stanza in uniform rhythm. A lead singer sings the main melody line, while the choir dubs this line rhythmically on a recitation tone, in a drone like manner. The result is a homophonous sound, where the harmonic output is a stream of second intervals, in the manner of the *saringi* and *wadzh* patterns. Also, this is clearly related to the harmonic concept of Waigali polyphonic songs, particularly in the relation between the support vocal and the choir part.

Additionally, the lead singer sings the first motif of each line solo, similar to the arrangement of a responsorial song.

In this piece, a wadzh plays an introduction and accompanies the singers throughout the piece, but the tempo and rhythm of the instrument seem to follow its own path; its role here colors the singing and keeps up some kind of motion.

The order of verses of which some are the same, is structured according to the lead voice's introductory words; these two words function as a signal as to which verse is to be sung, thus giving the appearance of a sophisticated call-response song.

### **Polyphony in Parun Valley**

The Waigali polyphonic song is unique for this valley. The style of singing in Parun and Bashgal (Kushtos) has other characteristics. In Kushtos, monophonic singing prevails. In Parun, vocal polyphony appears, but in ensemble settings. Curiously, most of the documentation of these other ways of polyphonic settings was done half-way between Waigal and Parun, namely in Chetras – the mountainous area between the two valleys.

On the 1953–54 expedition, when the Danish group left Waigal, they brought carriers with them. On the way down from the pass in the Chetras mountains, they were met by a welcoming group of Parunis. The songs that were sung on this occasion plus the dance music played after a camp was set up had no allusion to the Waigali polyphonic singing.

In the present context, a number of dance songs were performed as polyphonic ensemble music based on principles quite different from the Waigali style.

These songs are sung by a choir along with a chant sung by two men in a complementary rhythm pattern.

It is extraordinary that all recordings have flute parts (two flutes in tandem in a similar setting as the vocal chant – discussed below); two vocal parts interchange, and in the 1953–54-recordings, there are just two voices. One has a small motif, the other has a longer one, and together their complementary pattern results in a characteristic rhythmic drive (audio ex. 3).

In Pronz, in 1953 and 1954, this kind of rhythmic chant was recorded in two versions. It is organized as a rhythmic chant song with an interchange between a solo-singer and a choir. In this setting, the solo-singer merely fills out a space in the continuous stream in the song. Sometimes, it sounds as if this part is filled out by different singers. The two editions of the song both have a text referring to “the fight between Wai and Parun” and thus they have an important historical reference.

At the welcome party, everybody sing a choir song in unison continuously. After a while, the rhythm is marked and driven by stick playing a “de-ge-dee (pause)” pattern. Then a two part chant (in thirds) sets in rhythmically in tune with the choir melody. Finally, a pair of flutes joins in with an interwoven pattern. This results in mixed polyphonic ensemble consisting of a choir part, rhythmic chant singing, and a pair of flutes (audio ex. 4).

All this develops within the first minute of the recording – actually just a sample since it is interrupted after 1 minute and 9 seconds. The actual duration of the song was probably considerably longer.

Characterically, the flute lines relates merely rhythmically to the other parts, so there is no harmonic or melodic connection to the sung parts. The flute pair joins in on top of the greeting song *Daliwakum* in the very same manner.

The flutes are identical and have the same range; the singers generally do not consider the pitch and refrain from tuning their voices to the flutes or vice-versa. One can explain this best by saying that, basically, the flutes serve the function of illuminating the performance rhythmically or

else as presenting some kind of fanfare; accordingly, they function as an integral part of the general concept of sound as the clashing of intervals.

### Conclusion

The Edelberg-Ferdinand documentation shows that the ‘standard’ polyphonic song of Waigal was the preferred songtype, since the number of this kind of song figures on the majority of the recordings. Still, other types of songs figures such as the two ‘other’ polyphonic songs discussed.

One of the conditions after the forced islamization in 1896 for keeping up the singing and dancing traditions from the pagan times was to abandon all texts with any reference to the kafir religion. Along with this prohibition a great number of songs was given up as part of the repertoire and maybe certain songtypes ceased to exist. Also, in Parun valley this development might very well have been the case and what was left was simpler songs in the monophonic style. This development might have followed the same path as in Eastern Georgia accounted for by Jordania (Jordania, 2006: 200).

The only surviving song with a presumably religious text was the *proki wadzh alol* – a solo song with wadzh accompaniment. When performing these songs, the singer hardly pronounce the words which make them ununderstandable.

Today, the Waigali ‘standard’ polyphonic song (with dancing) has survived at least until 2009, documented in a video by Abdul Wahid Nuristani.

### Notes

<sup>1</sup> This part of the Nuristani repertoire is summarily described in Marc Slobin in New Grove Dictionary 1980: 143, and John Baily in New Grove Dictionary 2001: 189. Thomas Alvad has contributed with a thorough description of the instruments, and exemplified the music supplied with music transcriptions in Edelberg/Jones 1976: 145

<sup>2</sup> “Musik aus Afghanistan. Nuristan”. H.M.Greßl, Hochschule für musik, Graz. LP Adevaphon 1976. (This LP is a selection from the entire collection of over 40 recordings). The documentation covers Kamdesh, Bashgal valley and several locations in Waigal

<sup>3</sup> “Musique de la zone interdite du Nuristan”. LP Barclay 1968. Recorded in Kamdesh, Bashgal valley

<sup>4</sup> Referred from A.Y.Nuristani: Emergence of Ulama as Political Leaders in the Waigal valley. (p.153). Tucson Arizona 1994

<sup>5</sup> Comprehensive linguistic studies have been carried out by Prof. Georg Morgenstierne of Oslo, Prof. Georg Budruss of Mainz, and Dr. Gérard Fussman of Strassburg



### References

- Baily, John. (2001). New Grove Dictionary of Music. P. 189
- Edelberg, Jones. (1979). *Nuristan*. Akademische Druck – Verlagsanstalt. Graz, Austria; including Alvad, Thomas: *Die Musik Nuristans*
- Irgens-Møller, Christer. (2005). “Remnants of the Kafir Music of Nuristan – a Historical Documentation”. In: *The DSCA Journal*, #2: pp. 57–68. Danish Society for Central Asia’s Electronic Quarterly
- Irgens-Møller, Christer. (2009). *Music in Nuristan*. Jutland Archaeological Society. Moesgaard
- Jordania, Joseph. (2006). *Who asked the first question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos
- Klimburg, Max. (1999). *The Kafirs of the Hindu-Kush. Art and society of the Waigal and Ashkun Kafirs*. Franz Steiner Verlag. Stuttgart
- Morgenstierne, Georg. (1967). *The languages of Afghanistan*. Afghanistan. In: *Historical and Cultural Quarterly*, pp. 81–90. Historical Society of Afghanistan
- Robertson K.C.S.I., Sir Georg Scott. (1975). *The Káfirs of the Hindu-Kush*. Karachi London – New York: Oxford University Press. (Reissue of: Robertson K.C.S.I., Sir Georg Scott (British agent, Gilgit). (1896). *The Káfirs of the Hindu-Kush*. London: Lawrence & Bullen Ltd.)

### Internet resources

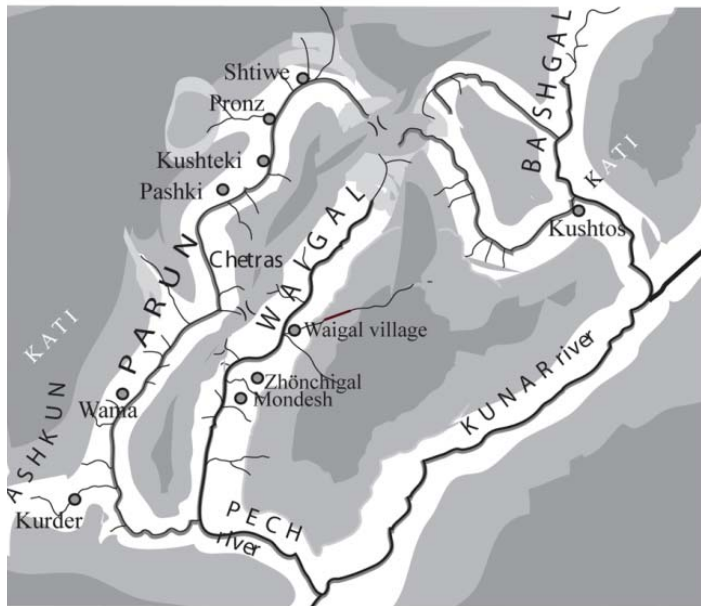
- Morgenstierne, Georg. (2005). <http://www.nb.no/baser/morgenstierne>

### Audio examples

1. The “standart” song, recorded in the village of Mondesh by wife of Edelberg, 1964
2. The song recorded in the village of Zhöñchigal by wife of Edelberg, 1964
3. The song recorded in the village of Vaigal by wife of Edelberg, 1970
4. The rhythmic chant recorded in Waigal by wife of Edelberg, 1970

**სურათი 1.** ინდოეთის ნახევარკუნძულისა და ნურისტანის ცენტრალური სოფლებისა და ველების რუკა (პარუნი, ვაიგალი და ბაშგალი), ედელბერგ-ფერდინანდის ექსპედიციის ადგილები)

**Figure 1.** Map of the Indian subcontinent and Nuristan with the central villages and valleys (Parun, Waigal and Bashgal) visited by the Edelberg-Ferdinand expeditions



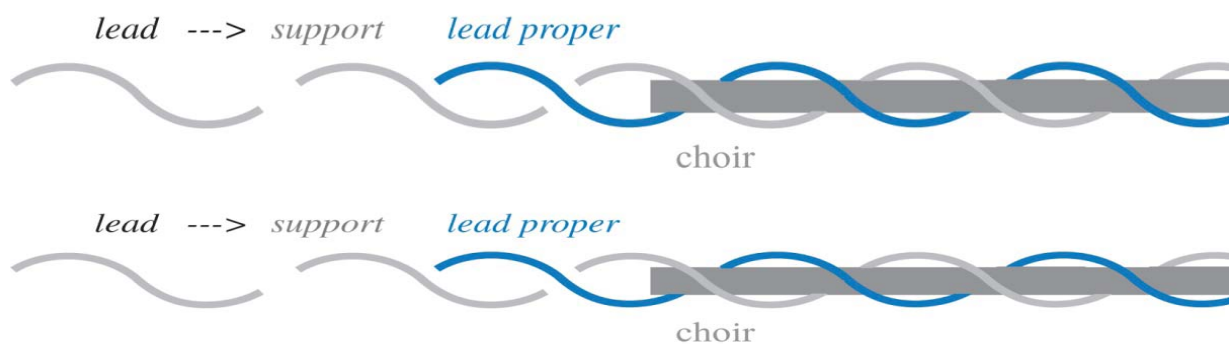
**სურათი 2.** საცეკვაო წარმოდგენა, ვაიგალის სოფელი, 1953. ფოტო: პეტერ რასმუსენი, მოესგაარდის მუზეუმი, ეთნოგრაფიული დეპარტამენტი. აარჰუსი, დანია

**Figure 2.** Dance performance, Waigal village, 1953. Photo: Peter Rasmussen, Ethnographic Department, Moesgaard Museum, Aarhus, Denmark



**სურათი 3.** „სტანდარტული“ სიმღერის გრაფიკული მოდელი

**Figure 3.** Graphic model of the “standard” song



**სურათი 4.** ვოჯისა და სარინგის შემსრულებლები ვაიგალის დაბლობზე. ფოტო: პეტერ რასმუსენი, მოესგაარდის ეთნოგრაფიული დეპარტამენტი, აარჰუსი, დანია

**Figure 4.** *Wadzh* and *saringi* players in Waigal village. Photo: Peter Rasmussen, Ethnographic Department, Moesgaard Museum, Aarhus, Denmark





**მაგალითი 1.** სიმღერა *Kamale kimile*, ჩანერილია მონდეშში, 1953 წ., ვაიგალის დაბლობი  
**Example 1.** The song *Kamale kimile*, recorded in Mondesh, Wailgal valley 1953. At the bottom all voices and the drum have joined in and the piece continues with the full ensemble

The musical score is divided into two systems. The first system features four staves: lead vocal (mil-alôl), support vocal (ât-alôl), choir (äsamchilog), and drum (dab). The lead and support vocals have lyrics 'kö - ma - li ka - me - lè im'. The second system features four staves: lead vocal, support vocal, choir, and drum. The lead and support vocals have lyrics 'ta-to te-chè - lè mè-lâ wâku-lu sâ-ne - ra mi-li dö-su di pa-rè se ma göl du - nuj è-rèn jèi-ma'. The choir and drum parts have lyrics 'wö da ju mö na' and 'wö da ju mö na' respectively. The score is written in 8/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

lead vocal  
mil-alôl

support vocal  
ât-alôl

choir  
äsamchilog

drum  
dab

2

ta-to te-chè - lè mè-lâ wâku-lu sâ-ne - ra mi-li dö-su di pa-rè se ma göl du - nuj è-rèn jèi-ma

wö da ju mö na wö da ju mö na



მაგალითი 2. სიმღერა ჩანერილია ჟონჩიგალში, 1964 წ.

Example 2. Song is recorded in Zhönchigal, 1964

lead verse 1 ♩ = ca. 66

choir lā by drā ā mi la sa rā ā lā mā a da krö ta ka to me a ta

verse 2

choir wā brag tī a ta na wu lā a bā ka i cha da bra vā ā va bā da gi cha ta

verse 3

choir ā by drā ā mi lā sa rā a chi min kā no me a ta kö rö ka to me a ta

მაგალითი 3. ძველი ომის სიმღერები რიტმული მღერის სტილში, ჩანერილია პრონზში, 1954 წ.

Example 3. An old war song in the rhythmic chanting style, recorded in Pronz, 1954

choir ♩ = ca. 96

choir kö nö dā gé ché jā kâ lā kö nö

solo /ha nar/

მაგალითი 4. საცეკვაო სიმღერა. ჩეტრა, 1953.

Example 4. Dance song. Chetras, 1953

choir 1:10 ♩ = ca. 126

voices

percussion stick

choir

voices

percussion stick

### პოლიფონიურია თუ მონოფონიური ამისების სიმღერა?

ვოკალურ ხმათა დაყოფა პოლიფონიის საფუძველია. ამისების (ტაივანელი აბორიგენები) სიმღერები 2 ხმიანია. თუმცა, სიმღერა შეიძლება წარმოდგენილი იყოს მონოფონიურად ან პოლიფონიურად, რაც დამოკიდებულია მომღერალთა ჯგუფზე და მათ სასიმღერო უნარ-ჩვევებზე (ვიდეომაგ. 1).

დარგის განვითარების პროცესში, ეთნომუსიკოლოგები ევროპოცენტრიზმის პრობლემის ხელახალ გადასინჯვას ახდენენ და თანხმდებიან, რომ ეთნიკური ჯგუფების პერსპექტივები აუცილებლად უნდა იყოს მიღებული მხედველობაში. ამისების ვოკალური ხმები გამოირჩევა უფრო ტემბრით, ვიდრე სიმაღლით. პოლიფონიის ეფექტი, როგორც წესი, იქმნება ძირითადი მელოდიის „ხვეულებით“ (*i'kung*). „ხვეულის“ შექმნის უნარი მომღერალზეა დამოკიდებული და სხვაობს ერთმანეთისგან; ასე, რომ სხვადასხვა მომღერლის მიერ შესრულებული „ხვეული“ წარმოშობს განსხვავებულ პოლიფონიურ ჟღერადობას. ერთობ რთულია, ასწავლო და ისწავლო მრავალხმიანობის წარმოჩენის უნარი.

#### შესავალი

ტაივანის სხვა აბორიგენი ეთნიკური ჯგუფების მსგავსად, ამისების სიმღერა ძირითადი და ყველაზე ტიპური მუსიკალური აქტივობაა. ტრადიციულად, ისინი მღერიან მუსიკალური საკრავების თანხლების გარეშე, თუმცა გააჩნიათ ისეთი საკრავები, როგორებიცაა: ხის ან ბამბუკის ნახვრეტებიანი ბარაბანის ტიპის დასარტამი, ქვა-სანაყი, ქსილოფონი, საჩხარუნებელი, ვარგანი, მუსიკალური მშვილდაკი, ვერტიკალური ფლეიტა, ორმაგი ცხვირის ფლეიტა, ცხვირით სტვენა და მემბრანის ფლეიტა, ყველაფერი ეს მათი ცხოვრების ნაწილია (Lu, 2003: 322). მეგობრების ჯგუფის მიერ შესრულებული მრავალხმიანი სიმღერის ლამაზი ხმა ღვთისგან ნაბოძები მადლია.

ამისების ტომი დასახლებულია ტაივანის აღმოსავლეთ ნაწილში და ფართოდ არის განფენილი აღმოსავლეთ ცენტრალური ნაწილიდან (ჰუალიანის ქვეყანა) სამხრეთისკენ (რაიტუნგის ქვეყანა). სამხრეთ და ჩრდილოეთ ამისების სასიმღერო სტილები ცოტაოდენ სხვაობს. სამხრეთ ატიტუნგის სასიმღერო სტილი საყოველთაოდ ცნობილი გახდა 1996 წლის ზაფხულის ოლიმპიადაზე შესრულებული სიმღერით. ეს უკანასკნელი ამისების მომღერალმა დიფანგმა მეუღლესთან ერთად წარმოადგინა (Sun, 2008: 139). მათი სასიმღერო სტილი ტაივანელი მეცნიერების მიერ განხილულია, როგორც „თავისუფალი კონტრაპუნქტი“. ატლანტის ოლიმპიადის შემდეგ ეს სტილი უცხოელ ეთნომუსიკოლოგთა ყურადღების ცენტრში მოექცა. ქართველმა მკვლევარმა, დოქტორმა იოსებ ჟორდანიამ ის განიხილა თავის წიგნში „რატომ მღერიან ადამიანები – მუსიკა კაცობრიობის განვითარების გზაზე“ (Jordania, 2011: 30).

რადგან სიმღერების ძველი მშვენიერება თანდათან იკარგება ცხოვრების სტილის ცვლილებისა და მუსიკალური ესთეტიკის ახლებური გაგების გამო, ტრადიციული სიმ-

ლერის გადარჩენის მიზნით, ჩემმა მეგობარმა, ქალბატონმა კაო შუ-ჩუანმა მოიწვია მხცოვანი აბორიგენები იმისათვის, რომ მათ ახალგაზრდა თაობისთვის სიმღერა ესწავლებინათ.

### **„კონტრაპუნქტული“ ხმის „გადაცემის“ სირთულეები**

ვინაიდან აბორიგენებში ყველა მომღერალია, მათთან არ არსებობს ცნება „პროფესიონალი მუსიკოსი“. ისინიც კი, ვინც მასწავლებლის როლს ასრულებენ, არ არიან პროფესიონალი მომღერლები. ცნობილია, რომ დაბალ ხმას ბევრად ადვილად სწავლობენ ახალგაზრდები, მაშინ, როცა იგივეს ვერ ვიტყვით სხვა ხმების შესწავლაზე. ზედა ხმების სწავლებაში პროგრესი ან ძალიან მცირეა, ან საერთოდ არ არის. მხცოვნებმა არ იციან, როგორ შეიძლება ამ სასიმღერო უნარების გადაცემა. ამიტომ ამისების პოლიფონიური სიმღერის მემკვიდრეობითობა დღეს დიდი გამოწვევების წინაშე დგას.

ამ პრობლემის იდენტიფიკაციის მიზნით ჩატარდა კვლევა: დაბალი ხმა შეიძლება აღქმული იქნას, როგორც კოლექტიური აბორიგენული მეხსიერება; იგი ზეპირად გადაეცემა თაობიდან თაობას. დაბალი ხმის მეტ-ნაკლებად ფიქსირებული მელოდიისგან განსხვავებით, დანარჩენი ხმები მომღერალთა ინდივიდუალური სასიმღერო უნარ-ჩვევების გამოვლენას წარმოადგენს. დასავლური მუსიკალური კულტურის კონტრაპუნქტი რამდენიმე დამოუკიდებელი მელოდიური ხაზის მოძრაობას ემყარება. მაგალითად, ავიღოთ ქართული პოლიფონია – მასში შუა ხმა ასრულებს ძირითად მელოდიას, მაღალი ხმა პარალელურ ტერციებში მოძრაობს, ქვედა ხმა ბურდონის ფუნქციას ასრულებს (Jordania, 2011: 47–49). ასეთი მოდელი არ გვხვდება ამისების მრავალხმიანობაში.

ამისების სიმღერებს იწყებს წამყვანი მომღერალი ე.წ. კოლექტიური მეხსიერების მელოდიით, ანუ აბორიგენების ტრადიციული მელოდიით, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ტრიალებს; შემდეგ მას უერთდებიან სხვა მომღერლები, რომლებიც ასრულებენ იგივე სტრუქტურის მელოდიას, ანუ ე.წ. ძირითად მელოდიას ვარირებული სახით; მელოდია შეიძლება ოდნავ განსხვავებულად განვითარდეს, მაგრამ ფრაზის დასაწყისში და დასასრულში აუცილებლად ჟღერს უნისონი (ან ოქტავა).

ფალანგაუ (*Falangaw*) არის განვითარებული პოლიფონიით კარგად ცნობილი სოფელი, რომელსაც მრავალმა ეთნომუსიკოლოგმა მიაპყრო თვალი. როდესაც გუნდის მომღერლები ერთი და იმავე ძირითადი მელოდიის გასაღებსა და ტონში მღერიან, მათ უფლება აქვთ შეცვალონ რიტმი თუნდაც სინკოპირებით, პუნქტირული რიტმით, ან აგოგიური ვარიაციებით, რათა ძირითადი მელოდიის ნოტებს შორის სივრცე შეავსონ. კარგი სასიმღერო უნარების მქონე მომღერლები ძირითად მელოდიას ხანდახან ტერციის, კვარტის, კვინტის, სექსტისა და ოქტავის ინტერვალებითაც კი ამდიდრებენ, ან გამვლელი და დამხმარე ბგერებით ქმნიან დისონანსებს. კონტრაპუნქტის სირთულეს მთლიანად მომღერლის უნარები განსაზღვრავს, რადგან სწორედ მასზეა დამოკიდებული ტონალური ცვლილებები ძირითადი მელოდიის სტრუქტურაში.

### **გამორჩეული „კონტრაპუნქტული“ ვოკალური ხმა**

სხვადასხვა სასიმღერო უნარს შორის განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ძალიან განსხვავებული მაღალი ხმის პარტია. მას გამორჩეულობის ელფერს ხმის გაჟღერების მეთოდი ანიჭებს – არა მკერდისმიერი ხმა, არამედ გამყივანი, ყელისმიერი ჟღერადობა

მაღალ რეგისტრში. ეს განსაკუთრებული ტემბრია, რომელიც ძირითად მელოდიასთან მიმართებით ოქტავით მაღლა ჟღერს და ამით მკვეთრად გამოიყოფა დაბალი ხმებისგან. ხალხების უმრავლესობისთვის სიმაღლე პოლიფონიური სიმღერის საკვანძო ელემენტია, რომელიც აყალიბებს ხმების პარტიებს, მაშინ, როდესაც ამისებისთვის საკვანძო ელემენტი არის ტემბრი, ან ე.წ. ფერადოვანი ტემბრი (Stradner, 1996: 246).

რაც შეეხება მაღალი და დაბალი ხმების ტერმინოლოგიას, სოფლებში: ფალან-გაუში, მატანგასა და ეტულანში მაღალი ხმების შემსრულებლებს უწოდებენ *misa'aret-icay*-ს, *aretic*, რაც ნიშნავს მაღალ და მკვეთრ სალაპარაკო ხმას. *Satangahngahay* არის მაღალი ხმების სახელი სოფელ რეკატში და ეს სიტყვა მათ ენაზე ნიშნავს „ხმამაღლა“-ს. ტერმინი გულისხმობს სხვადასხვა მოლოდინს და მაღალი ხმის შემსრულებლისგან კონკრეტულ ხარისხს მოითხოვს. ზოგადად, მაღალი ხმის იდეალური ჟღერადობა მოითხოვს ხმის სიმაღლეს, სიმკვეთრეს, ხმამაღალ ხმოვანებას. რაც შეეხება დაბალ ხმებს, ისინი აღინიშნება ტერმინით *aperek* (ნიშნავს დაბალსა და პატარას) და გამოიყენება სოფელ რეკატში, მაშინ, როცა სხვა სოფლებში მას უწოდებენ *langohngoh*-ს (დაბალი და თავისუფალი). ყველა ეს ტერმინი ნათლად აღნიშნავს იმ თვისებებს, რომელიც სხვადასხვა სოფელში მოეთხოვება მაღალი ხმის კარგ შემსრულებელს. ძირითადი მელოდიის შემსრულებლის გარდა, სხვა დაბალი ხმის შემსრულებლებს არ აქვთ სპეციალური სახელწოდებები, მიუხედავად იმისა, რამდენად განსხვავებულად მღერიან ისინი ძირითად მელოდიასთან შედარებით.

### „კონტრაპუნქტული“ ვოკალური პარტიის შექმნა

ჩვეულებრივ, ნოტაციას მუსიკალური მემკვიდრეობის ფიქსირება-შენახვისათვის მიმართავენ, თუმცა სანოტო ტრანსკრიფციაზე დაყრდნობით სწავლებამ და გავრცელებული უნარების ამ გზით გადაცემამ, შეიძლება დაკარგოს ზეპირი ტრადიციისთვის დამახასიათებელი ფერადოვნება და მრავალფეროვნება (Foley, 1988). ამისების მაღალი ხმის შემსრულებლები ყოველთვის დაბალ ხმებთან ერთად მღერიან; მათ არ იციან, როგორ შეიძლება დაბალი ხმებისგან დამოუკიდებლად მღერა, რაც კიდევ უფრო ართულებს სწავლისა და სწავლების პროცესს. შეეცადო გაიგო, თუ როგორ „ქმნიან“ მომღერალები სიმღერას, იფიქრო და ისწავლო მათი სიმღერები მათივე გზებით, სწორედ ესაა მემკვიდრეობასთან დაკავშირებული პრობლემების გადაჭრის მთავარი გასაღები.

### ვიდეომაგალითები

1. სტუმრის სიმღერა. ჩუ-ინის კულტურისა და ხელოვნების ჯგუფი (ტაივანი, ჩინეთი). ტრადიციული მრავალხმიანობის VII საერთაშორისო სიმპოზიუმის ტრადიციული მრავალხმიანობის გალა კონცერტი (22 სექტემბერი, 2014). დაცულია ტმკსც-ის არქივში

თარგმნა ნანა შარიქაძემ



YU-HSIU LU, SHU-CHUAN KAO  
(CHINA, TAIWAN)

## IS THE SONG OF THE AMIS POLYPHONIC OR MONOPHONIC?

The division of the vocal parts is the basis of polyphony. The Amis sing their songs in the concept of two parts. However, a song can be presented acoustically in either monophony or polyphony according to the members of singing groups, and the singing skills they have (video ex. 1).

In the development process of the discipline, ethnomusicologists re-inspect the problem of Europe-centralism, and agree that the local perspective of ethnic groups should be taken into account. In fact, the vocal parts of the Amis are distinguished by the timbre, rather than the pitch. The effect of polyphony is mainly created with the “curve” (*i'kung*) of core melody. The ability of “curve” varies with singers, so that the songs presented by different members show various polyphonic acoustics. The skill of presenting multi-part is difficult to be taught and learned.

### Introduction

As many other indigenous ethnic groups in Taiwan, singing is the core activity and most typical musical form of the Amis. Traditionally, the Amis sing without musical instruments, though wooden or bamboo slit drum, pestles and mortar, xylophone, rattles, jaw's harp, musical bow, vertical flute, double nose flute, nose whistler and flute with membrane are there in their lives (Lu, 2003: 322). The beautiful voice of multi-part songs chanted by a group of several friends is their god-given grace.

Located in the eastern part of Taiwan, the Amis population is widely spread in the strip of territory starting from the central eastern part (Hualien county) to the south (Taitung county) of Taiwan. The singing styles of southern and northern Amis are somewhat different. The polyphonic singing from southern Taitung became known to the world after the copyright infringement case of 1996 Summer Olympics promotion song, which was performed by Amis singers Difang and his wife (Sun, 2008: 139). Their singing style, considered as “free counterpoint” of polyphonic singing by Taiwanese scholars, had then caught the attention of international musicologists specialized in polyphony. The Georgian scholar Dr. Joseph Jordania brought it up in his book *Why do People Sing - Music in Human Evolution* (Jordania, 2011: 30).

Though as beautiful as they were, the songs are getting lost with time due to the change in living styles and a different recognition of music aesthetics nowadays. To save the traditional songs from disappearing, my friend Ms. Kao Shu-chuan invited senior tribal members to teach their young generations how to sing.

### The Difficulty of Passing Down the “Counterpoint” Voice Part

Since everyone is a singer, there are no so-called “professional musicians” in the tribe. That is to say, even senior members, who now play the role of teachers, are not professional singers. It has been observed that the low-voice part has been easily learned by the young, while other parts show little or even no progress. The seniors do not know how these singing skills can be conveyed. The

inheritance of the Amis polyphonic singing now faces a very big challenge.

Analysis has been done to help understand the problem: low-voice part can be seen as a collective tribal memory, which is passed down orally generation by generation. Unlike the melody of low-voice part with relative fixed melody, other parts are the demonstration of singers' personal singing skills. The counterpoint of western art music is a presentation of movements from several independent melodic lines. Taking Georgian polyphony as an example, with the middle part singing as the main melody, the part above moves in parallel thirds whereas the one below moves as a drone (Jordania, 2011: 47-49). This regular pattern is not found in Amis polyphony.

Amis songs are initiated by a lead singer who starts the melody part in collective memory – e.g. the tribe's traditional melody rolling for ages – and then other singers who sing the same skeleton melody, with flexible and creative variations join; their melody may somewhat move differently in between but become unison (or one octave above) at the beginning and the end of the phrase.

*Falangaw* is a village well known for its polyphony that attracts the eyes of many ethnomusicologists. When group singers sing, on the base of the same key and tone of a fundamental melody, they are entitled to change the rhythm, either through syncopation, dotted rhythm, or agogic variations, to intersperse the spaces between the notes of the fundamental melody; singers with good singing skills even occasionally enrich the main melody's notes with intervals of third, fourth, fifth, sixth, or octave; or adding dissonances created by passing or adjacent notes. The complexity of counterpoint is fully determined by the ability a singer has when making tonal changes to the skeleton melody.

### **A Distinguished Counterpoint Voice Part**

However, the very different high-pitch voice part stands out from various singing skills. What makes it distinguished is the method of voicing - not a chest voice but a piercing high-registered sound from a tight throat. It is that special timbre, though above one octave away from the fundamental melody, which clearly differentiates it from the low-voice part. For most folks, pitch is a key element to illustrate polyphonic singing and form voice parts, but for the Amis, the key is timbre, or the so-called split tone color (Stradner, 1996: 246).

As to the terminologies for high- and low-voices, the term used in the areas of *Falangaw*, *Matang* and *Etulan* villages for high-voice singers is *misa'areticay*; 'aretic means a high and sharp talking voice. *Satangahngahay* is village *Rekat*'s name for high-voice singing, which means "loud". The terms deliver different expectations and request a particular quality of high voice singers. In general, the ideal sound requests for a high-voice are high-pitch, sharpness, and loudness. As to low-voice singers, *aperek* (meaning low and small) is the name used in village *Rekat* while other villages call them *langohngoh* (low and loose). All these terms explicitly indicate the characters required for presenting good high-voice part in different villages. Except the singer who sings the fundamental melody, the other singers of low-voice part do not have a special name for describing their positions, no matter how differently they sing in relation to the melody.

### **The Recreation of "Counterpoint" Voice Part**

Although notation is usually considered a record of musical inheritance, transcribing what singers sing in a written form for the purpose of teaching and propagating skills may lose the vividness and diversity of oral tradition (Foley, 1988). Amis high-voice singers always sing with low-voice singers; they don't know how to sing independently, which makes teaching and learning even

more difficult. Understanding how singers “make” their songs, trying to think and learn their songs in their way are considered the key factors for solving the inheritance problem.

### References

- Foley, John Miles. (1988). *The Theory of Oral Composition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Jordania, Joseph. (2011). *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi: Logos
- Lu, Yu-hsiu. (2003). *Music History of Taiwan*. Taipei: Wunan
- Lu, Yu-hsiu. (2011). “Die Klangwelt der Ureinwohner Taiwans. Forschungsergebnisse und –möglichkeiten zur Klangfarbe”. In: *Klangfarbe*. Pp. 171–181. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH
- Lu, Yu-hsiu. (2013). *Searching for Polyphony. Recollecting the Lost Old Songs of Taitung Amis*. Miaoli: Maoli Culture Studio
- Stradner, Gerhard. (1996). “Die Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums”. In: *Die Botschaft der Musik*. Pp. 245–248. Wien: Kunsthistorisches Museum
- Sun, Chun-yen. (2008). “Atlanta Olympic Event”. In: *Encyclopedia of Taiwan Music*. 139. Taipei: Yuanliu

### Video examples

1. *Guest's song*. Chu-Yin Culture and Arts Troupe (Taiwan, China). The VII International Symposium on Traditional Polyphony, Gala Concert of Traditional Polyphony (September, 22, 2014). Preserved at the IRCTP archive

### ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის შემსრულებლობის ფურცლები აფხაზეთში

აფხაზეთში ტრადიციული მრავალხმიანობის ნიმუშთა სცენაზე შესრულების პირველი, საწყისი ეტაპი ქართული სიმღერის პატრიარქის – ძუკუ ლოლუას (1877–1924) სახელთან არის დაკავშირებული. იგი 1903–1919 წლებში ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სოხუმის განყოფილების მინვევით აქტიურ შემოქმედებით და საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწეოდა (სურ. 1, 2).

საზოგადოდ, ძუკუ ლოლუას სალოტბარო მოღვაწეობას ქართულ საგუნდო შემსრულებლობაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. 1897 წელს მის მიერ სოფელ კოკში (სამეგრელო) შექმნილი პირველი გუნდის პირველივე კონცერტით საქართველოში ავთენტური ტიპის შემსრულებლობას ჩაეყარა საფუძველი. ძუკუ ლოლუას სამუშაო მეთოდი ფოლკლორული ნიმუშების ზეპირად სწავლებასა და სიმღერაში ჩაურევლობის პრინციპს ემყარებოდა (ყვანია, ილურიძე, კველიშვილი, 2007; გარაყანიძე, 2007).

ლოტბარის ბიოგრაფიის კვლევისას რამდენიმე ახალ ფაქტს მივაგენი.

ცნობილია, რომ 1899 წელს ძუკუ ლოლუა დააპატიმრეს და იგი ქუთაისის ციხეში იხდიდა სასჯელს. მას 8 წელი მიუსაჯეს, მაგრამ საპყრობილეში მხოლოდ 4 წელი გაატარა – მაშინ არსებული კანონის თანახმად, სასჯელის ნახევარი იტვირთა მისმა დამ, ნოტიომ, რომელიც 4 წლის მანძილზე ძმის გვერდით მჯდარა საკანში ისე, რომ თავად ძუკუმ ამის შესახებ არაფერი იცოდა. შესაბამისად, ძუკუ ციხიდან გათავისუფლდა არა 1904-ში (როგორც ეს მანამდე იყო ცნობილი), არამედ 1903 წელს.

ეს თითქოსდა პატარა დეტალი სინამდვილეში ძალიან მნიშვნელოვანია და აი, რატომ: 1903 წელს სოხუმში ჩადის ილია ჭავჭავაძე (სურ. 3). სოხუმის საზოგადოებრიობა მას დიდებულ შეხვედრას უწყობს შერვაშიძეების ეზოში, ასწლოვანი მუხებისა და ცაცხვების ქვეშ. ადგილობრივ ინტელიგენციასთან ერთად სადილზე მოწვეული ყოფილა იმჟამად სოხუმში მყოფი თბილისის დრამატული დასიც, ძუკუ ლოლუას ანსამბლს კი აფხაზური და საქართველოს სხვა კუთხეების სიმღერებითა და ცეკვებით დაუმშვენებია სუფრა (ჭურლულია, 1974). ჯერჯერობით უცნობია, კონკრეტულად რომელ ანსამბლზეა საუბარი. მთავარი ისაა, რომ ამ დროს ძუკუ ლოლუა ილიას გვერდით იმყოფებოდა და არა ციხეში. ამის დამადასტურებელი ფოტოსურათიც არსებობს.

სხვათა შორის, სოხუმში ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სოხუმის განყოფილება სწორედ ილიას ვიზიტის შემდეგ გაიხსნა, რაც XIX–XX სს-ის მიჯნაზე აფხაზეთში ქართული საზოგადოების განსაკუთრებულ აქტიურობზე მიგვითითებს. საზოგადოების თავმჯდომარედ ცნობილი მწერლის, დრამატურგის, მსახიობისა და საზოგადო მოღვაწის – შალვა დადიანის და, ქალბატონი მარიამ (მაშო) ანჩაბაძე იყო არჩეული. ეროვნული სულისკვეთების ასამაღლებლად წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ ქართულ-აფხაზური ეთნოგრაფიული გუნდის ჩამოყალიბება გადაწყვიტა. ამ იდეის განსახორციელებლად კი მაშო ანჩაბა-

დემ სოხუმში ძუკუ ლოლუა მიიწვია. სავარაუდოდ, ეს აზრი მას ძმამ მიაწოდა: შალვა დადიანი არა მარტო კარგად იცნობდა ძუკუ ლოლუას, არამედ 1997 წელს, ქუთაისში კონცერტის გამართვაშიც ეხმარებოდა.

ძუკუ ლოლუას პირველი, 80-წევრიანი გუნდის პირველი კონცერტი 1904 წლის 25 სექტემბერს შედგა. აფხაზეთში საგუნდო საქმიანობის საწყისად სწორედ ეს თარიღი უნდა მივიჩნიოთ. მაგრამ დასაზნანია, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში ის სხვადასხვაგვარად არის მითითებული.

გიორგი ძიძარიას გამოკვლევაში რევოლუციამდელი ინტელიგენციის ფორმირება აფხაზეთში ვკითხულობთ: „მ. ანჩაბაძემ და ნ. ჯანაშიამ სოხუმში მიიწვიეს ქართული საგუნდო-ვოკალური სკოლის გამოჩენილი ოსტატი ძუკუ ლოლუა, რომელიც ადრეც არაერთხელ გამოსულა აქ თავისი გუნდით“ (Дзидзария, 1979: 207). ავტორს პირველი ქართულ-აფხაზური გუნდის დაარსების თარიღი 1903 წლიდან 1910 წელზე აქვს გადმოწეული. 1911 წელია მითითებული ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში (ჩხიკვაძე, 1981: 321); რუსული მუსიკალური ენციკლოპედიის I ტომში კი გუნდის შექმნა 1914 წლითაა დათარიღებული (Ахобадзе, 1973: 26).

1962 წელს მეორედ გამოიცა მიხეილ ლაკერბაის ფუნდამენტური ნაშრომი აფხაზური თეატრის ისტორიიდან (Лакербай, 1962), სადაც ძუკუ ლოლუას ქართულ-აფხაზური გუნდის შექმნის თარიღად 1914 წელია მითითებული. უცნაურია, რატომ შეცვალა ავტორმა თავისივე წიგნის პირველ გამოცემაში მითითებული თარიღი – 1904 წელი? რატომ მოხდა ამ თარიღის მთელი 10 წლით გადმოწევა? თავად ავტორი ხომ საგუნდო საქმიანობის საწყის თარიღს ამ მნიშვნელოვანი მოვლენის მონაწილეთა და თვითმხილველთა მიერ მოწოდებულ მასალაზე დაყრდნობით ასახელებდა?

ირკვევა, რომ 1910 წელს ძუკუ ლოლუს მართლაც შეუქმნია ახალი გუნდი (Дзидзария, 1979). ივანე ლაკერბაი იგონებს: „1909 წელს მიმდებარეს სოხუმის მთიელთა სკოლაში. ძუკუ ხშირად მეპატიჟებოდა თავისთან, მიყვებოდა ხალხურ სიმღერებზე, ისმენდა ჩემს სიმღერას და მიმეორებდა, რომ არასოდეს დამენებებინა თავი ხალხური სიმღერისათვის. ჩემს მიერ ჩონგურზე ნამღერ აფხაზურ სიმღერებს კი ფონოგრაფზე იწერდა. 1910–1911 წლებში ძუკუ ლოლუამ დააარსა გუნდი, რომლის რეპერტუარში შედიოდა როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერები“ (Лакербай, 1979: 4-5). ამგვარად, ახალი გუნდის დაარსების ფაქტი ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. მაშასადამე, 1910–1911 წლებში სოხუმში ყალიბდება კიდევ ერთი, უკვე რიგით მეორე ქართულ-აფხაზური (გ. ძიძარიას მიხედვით, აფხაზურ-ქართული) გუნდი, რომელსაც კვლავ ძუკუ ლოლუა ხელმძღვანელობს. ამ საქმის ინიციატორები მარიამ ანჩაბაძე და სოხუმის ქართული სკოლის ხელმძღვანელი, ეთნოგრაფი – ნიკო ჯანაშია არიან.

გრიგოლ ჩხიკვაძე გუნდის დაარსების თარიღად 1911 წელს ასახელებს. შეუძლებელია, რომ ბატონ გრიგოლს 1903 წელს შექმნილი გუნდისა და მათი კონცერტის შესახებ არ სცოდნოდა. იქნებ, იგი ამ ფაქტს სათანადო ყურადღებას გუნდის ხანმოკლე მოღვაწეობის გამო არ აქცევდა? სამწუხაროდ, 1911 წელს შექმნილმა გუნდმაც ცოტა ხანს იარსება. მიზეზი, ალბათ, უსახსრობა იყო.

1912 წელს ძუკუ ლოლუა ახალ კოლექტივს ქმნის. ამას გვამცნობს 13 ივლისის სახალხო გაზეთში გამოქვეყნებული წერილი: „ამ რამდენიმე ხნის წინათ სოხუმშიაც შესდგა თავად ნიკო თავდგირიძის მეთაურობით მომღერალთა გუნდი (ნიკო თავდგირიძე ქალაქის თავკაცი იყო – შენიშვნა ჩემია, მ. კ.). ამ გუნდის მიზანია შეაგროვოს და შეისწავლოს სხვადასხვა კუთხის ხალხური სიმღერები სრულიად გადაუკეთებლად,



შემდეგ კი გადასცეს და გააცნოს ის საზოგადოებას. სწორედ ისე, როგორც ხალხი მღერის მას“.

სიმღერის ავთენტიკური შესრულების ამგვარად ხაზგასმა იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ხალხური სიმღერების „გადაკეთება“, სიმღერაში ჩარევა ჩვეულებრივი მოვლენაა. სტატიის ავტორი აგრძელებს: „გუნდს ხელმძღვანელობს აქეთ კარგად ცნობილი, სხვადასხვა ხალხური სიმღერების კარგი მცოდნე ბ-ნი დ. ლოლუა. გუნდი ჯერ-ჯერობით 22 კაცისაგან შედგება. გუნდი მეცადინეობდა ორი თვე, დღეში ორ საათს. დღემდის თითქმის 35 სიმღერა მოამზადა: კახური, ქართლური, გურული, მეგრული, აფხაზური, სვანური და ხევსურული. გუნდში არიან სვანური ჭიანურისა და ჩონგურის დამკვრელები, მოცეკვავენი: მეგრულისა სხაპუა, სვანურისა, აფხაზურისა, ხორაღისა, დავლურისა, უზუნდარისა, ლეკურისა და სხვა“. ყველაზე წარმატებულ ნომრებად ჩამოთვლილია აფხაზური *აყიში* და *ლილინი*. ბოლოს კი დანახებით არის აღნიშნული, რომ „მიუხედავად დიდი წარმატებისა, რომელიც გუნდის კონცერტმა დაიმსახურა, 1 ივლისს სოხუმში და 3 ივლისს გუდაუთაში, საკონცერტო ტურნეს გასაგრძელებლად საჭირო თანხის მოგროვება გუნდმა მაინც ვერ შეძლო და იძულებული გახდა ისევ სოხუმში დაბრუნებულიყო“ (სახალხო გაზეთი, №648).

როგორც ვხედავთ, ეს ძუკუ ლოლუას ახალი – რიგით მესამე ქართულ-აფხაზური გუნდია, საკმაოდ წარმატებულიც, რადგან კონცერტებს მართავს, სახელს იხვეჭს, თუმცა ძველი პრობლემა – უსახსრობა, ისევ გადაუჭრელია.

კვლევამ გვიჩვენა, რომ ძუკუ ლოლუას ყველა გუნდი შემადგენლობითა და რეპერტუარით ქართულ-აფხაზურია. რამდენიმე აფხაზური სიმღერა (დაჭრილის სიმღერა, სიმღერა აიბაზე, გუდისა, სიმღერა სოლომონ ბლაჟბაზე) ლოტბარს ივანე ლაკერბაისგან ფონოგრაფით ჩაუნერია, გუნდისათვის უსწავლებია და 1913 წელს ქუთაისში ცნობილი ქართველი პოეტის – აკაკი წერეთლის საიუბილეო საღამოზეც შეუსრულებია (ჩხიკვაძე, 1975: 81). ძუკუ ლოლუა წერს: „...ჩემი მეგრული ურმულის შემდეგ თვალცრემლიანი აკაკი სცენაზე გამოვიდა და ჩვენს გვერდით დადგა“-ო. რამდენიმე დღის შემდეგ მგოსანს გუნდის წევრები მშობლიურ სოფელში – სხვიტორში მიუწვევია. გუნდის წევრი, ცნობილი თეატრალი პროკლე თურქია იხსენებს: „სუფრასთან პოეტმა სთხოვა ლოლუას, თუ ეს შესაძლებელია, გამაგონეთ აფხაზური მეტყველება, მუსიკა და მელოდიაო. გუნდის წევრებმა კონსტანტინე ინალ-იფამ, მაქსიმე ანუამ, ნიკოლოზ მაანმა, ჩქოტუამ იმღერეს *გუდისა*, *აზარი*, *ოზბაქი*, *მაჰაჯირი*. ცეკვა *შარათინი* შეასრულა ჯოდოდი თოფურიძემ და ნორჩმა მოცეკვავემ კუჭირ აჩბამ. ცეკვებითა და სიმღერებით აღტაცებული აკაკი ტაშს უკრავდა შემსრულებლებს და მადლობას უცხადებდა, ესოდენ დიდი სიამოვნებისათვის“ (ჭურღულია, 1983: 31). აკაკი წერეთელთან ერთად საგანგებოდ გადაღებულ სურათზე, სავარაუდოდ, ძუკუ ლოლუას მესამე გუნდი უნდა იყოს აღბეჭდილი.

1919 წელს ქართველი მუსიკოსის, ფოლკლორისტის, პედაგოგის, ლოტბარის და საზოგადო მოღვაწის – ზაქარია ჩხიკვაძის (1862-1930) ინიციატივით დაარსებულ აფხაზეთის სამუსიკო საზოგადოების განყოფილებასთან ძუკუ ლოლუამ ჩამოაყალიბა კიდევ ერთი 80 წევრიანი გუნდი.

დაზუსტებით შეიძლება ითქვას, რომ ძუკუ ლოლუას სოხუმში სულ ცოტა ოთხი გუნდი შეუქმნია: I – 1904 წელს (80-კაციანი); II – 1911 წელს; III – 1912 წელს (22 კაციანი) და IV – 1919 წელს (ისევ 80-კაციანი). შესაძლებელია, მისი გუნდების რაოდენობა გაიზარდოს კიდევ, რადგან ზოგიერთ წყაროში რამდენიმე სხვა (სოხუმის მუშათა გუნ-

დი, სოჭის მუშათა გუნდი) კოლექტივიც არის ნახსენები.

მამასადამე, აფხაზეთში ძუკუ ლოლუას მოღვაწეობის პერიოდი 1903-1919 წლებს მოიცავს. ლოტბარი მასშტაბურ კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობას ეწევა, კრებს აფხაზურ ფოლკლორს, მართავს კონცერტებს, აწყობს საგასტროლო ტურნეებს, აყალიბებს *ქართული ფილარმონიული საზოგადოებისა და სამუსიკო საზოგადოების აფხაზეთის განყოფილებებს*, ზრდის კადრებს. მისი გუნდები უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებენ ამ კუთხის კულტურულ ცხოვრებაში და, რაც მთავარია, გზას უკვალავენ ახალ სახელებს. მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, ივანე ლაკერბაი უნდა დავასახელოთ (აფხაზური კულტურის ამ მოღვაწის გვარი სხვადასხვა დროის მასალებში სხვადასხვა სახით გვხვდება: ლაკერბაია, ლაკერბაი, ლაკრბა).

დასანანია, რომ აფხაზური მუსიკის ზოგიერთი მკვლევარი საგუნდო შემსრულებლობის ამ უმნიშვნელოვანეს პერიოდს უგულებელყოფს და საქართველოს ძირძველ კუთხეში ფოლკლორის სასცენო შემსრულებლობის ათვლის წერტილად ჯერ მოგვიანო (1911, 1914 წწ.) და შემდეგ კი საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებს მიიჩნევს.

პროფესიული მუსიკის განვითარებას აფხაზეთში ეძღვნება მეჯიდ ხვარწყიას წერილი, რომელიც 1971 წელს, ჟურნალ *საბჭოთა ხელოვნების* №12-შია დაბეჭდილი. ავტორი წერს: „აფხაზეთის მუსიკალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა 1928 წლის დეკემბერში სახელმწიფო თეატრის სცენაზე გამართული ხალხური მუსიკის *პირველი* (ხაზი ჩემია – მ. კ.) კონცერტი. ამ ღონისძიებით საფუძველი ჩაეყარა აფხაზეთის მშრომელთა შორის ხალხური მუსიკის გეგმაზომიერ პროპაგანდას“. ამ ერთი აბზაცით უგულებელყოფილია ძუკუ ლოლუას თექვსმეტწლიანი სალოტბარო მოღვაწეობა, მის მიერ მოწყობილი ცალკეული კონცერტებითა და საკონცერტო ტურნეებით, ხოლო თვით ლოტბარის როლი შემდეგ ეპიზოდამდეა დაყვანილი: „ი. ლაკერბაიმ ჯერ კიდევ აფხაზეთში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე, ახალგაზრდა ძალებით ჩამოაყალიბა სოხუმის საგუნდო წრე, რომელიც სწავლობდა უძველეს აფხაზურ ხალხურ სიმღერებს. აქ მან გაიცნო მომღერალი ძუკუ ლოლუა და მისი დახმარებით ურთიერთობა დაამყარა ზაქარია ფალიაშვილთან“ (ალბათ, იგულისხმება მამო ანჩაბაძის დავალებითა და ხელშეწყობით 1915 წელს შექმნილი აფხაზური გუნდი, რომლის ხელმძღვანელობა 16 წლის ი. ლაკერბაის – პირველ აფხაზ ლოტბარს დაავალეს – მ.კ.).

მართალია, აფხაზეთის კომუნისტური პარტიის საოლქო კომიტეტის მდივნის, მეჯიდ ხვარწყიას წერილი საანგარიშო მოხსენებას მოგვაგონებს, მაგრამ სრულიად აშკარაა, რომ ავტორი სპეციალისტების – აფხაზური მუსიკის ისტორიკოსების ინფორმაციას ეყრდნობა. სამწუხაროა, თუ ისინი არ იცნობდნენ მიხეილ ლაკერბაის ფუნდამენტურ შრომას *აფხაზური თეატრის ისტორიიდან*, სადაც ძუკუ ლოლუას მოღვაწეობა აფხაზეთში და მისი როლი აფხაზური ხალხური მრავალხმიანი სიმღერის შემსრულებლობაში სათანადოდაა შეფასებული (ლაკერბაი, 1957). ან, იქნებ, იცნობდნენ და შეგნებულად უგულებელყოფდნენ?

აფხაზური ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობის პრობლემებისადმი მიძღვნილ ნაშრომთა შორის სერიოზულ ინტერესს იმსახურებს პეტერბურგელი მეცნიერის, ოლგა სუდაკოვას კვლევები. ჯერჯერობით მხოლოდ 1982 წელს გამოქვეყნებულ სტატიას *ტრადიციული საგუნდო მღერა აფხაზეთის პროფესიულ კოლექტივებში* (Судакова, 1982) და საკანდიდატო ნაშრომის *აფხაზთა საგუნდო მღერა როგორც ფოლკლორისა*

და თანამედროვე ფოლკლორიზმის მოვლენა (Судакова, 1984) ავტორეფერატს ვიცნობ. დასახელებულ ნაშრომებში ქალბატონი ოლგაც აფხაზეთის მხატვრული თვითმოქმედებისა და საგუნდო სიმღერის საკონცერტო შემსრულებლობის საწყისებს საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებს უკავშირებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, პირველი ქართულ-აფხაზური გუნდის ჩამოყალიბებას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობისა და ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების ისტორიაში. ამიტომაც არ გვეთმობა წინა პერიოდის მოღვაწეთა – ძუკუ ლოლუას, აგრეთვე, მისი მოსწავლეების – რემა შელეგიას, კირილე პაჭკორიას, პლატონ ფანცულაიას, ივანე ლაკერბაის ღვაწლი ამ საქმეში.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ძუკუ ლოლუას ქართულ-აფხაზური გუნდის (1904წ.) თეატრალიზებული დადგმების დიდ მნიშვნელობას თვითონ აფხაზებიც არ უარყოფენ. უფრო მეტსაც ვიტყვი: რადგანაც აფხაზეთში ხალხური შემოქმედება (ეთნოგრაფიული გუნდების სახით) ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე გადაეჯაჭვა თეატრალურ ხელოვნებას და ორივე პარალელურად ვითარდებოდა, ძუკუ ლოლუას სპექტაკლებს აფხაზური თეატრის სათავედაც მიიჩნევენ (ლაკერბაი, 1957: 28) (აუდიომაგ. 1). ხელოვნების განვითარების ეს ტენდენცია შემდეგშიც გაგრძელებულია. მაგალითად, 1918 წელს ცნობილმა მხატვარმა ალექსანდრე შარვაშიძემ შექმნა აფხაზური სიმღერების თეატრალური ინსცენირებები (Кенда, 2007: 2). იმავე პერიოდში ოჩამჩირელმა პლატონ შაკრილმა ადგილობრივი პედაგოგებისაგან ჩამოაყალიბა საგუნდო-დრამატული წრე. წლების მანძილზე დრამატულ სპექტაკლებს ხალხური სიმღერების ცოცხალი შესრულებით აფორმებდნენ, ან პირიქით, სიმღერის დასადგმელად პროფესიონალ რეჟისორს ეთნოგრაფიულ გუნდში იწვევდნენ. ასე მოხდა 1934 წელს, როცა ცნობილმა ლოტბარმა – პლატონ ფანცულაიამ რეჟისორი ვახტანგ გარიკი (გარიკი – ფსევდონიმია, ნამდვილი გვარი კი ვაჩნაძეა) მიიწვია ეთნოგრაფიულ ანსამბლში საქორწილო სიმღერის თეატრალური დადგმისათვის (კალანდაძე და კვიჟინაძე, 2011: 28).

დასასრულ, გავიმეორებ, რომ ცხოვრების ერთი პერიოდი (1903–1919წწ.) ძუკუ ლოლუამ აფხაზეთს დაუკავშირა. მართალია, მომდევნო წლებში იგი აფხაზეთში აღარ მოღვაწეობს, მაგრამ აფხაზურ სიმღერას მაინც საპატიო ადგილი აქვს მიჩენილი მისი გუნდების რეპერტუარში. მაგალითად, 1920 წლის თებერვალში, სპეციალურად გამოყოფილი ვაგონით ძუკუ ლოლუას გუნდი მოგზაურობს დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში და გუნდის რეპერტუარში ახალი თეატრალიზებული კომპოზიცია აფხაზური სოფელია შეტანილი. აფხაზური კულტურის პოპულარიზაციას ლოტბარი მთელი სიცოცხლის მანძილზე თავგამოდებით აგრძელებდა. იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა აფხაზების ყოფა-ცხოვრების, ზნე-ჩვეულებების, მუსიკალური თუ ზეპირსიტყვიერი ფოლკლორის შესწავლას. ორი წერილიც მიუძღვნა აფხაზურ მუსიკას. უაღრესად მნიშვნელოვანია მისი ცნობა, რომ „იმდროინდელ აფხაზეთში ძნელად მოიძებნებოდა ოჯახი, სადაც ქართულ სიმღერებს არ მღეროდნენ“ (ჟვანია, ილურიძე, კეკელიშვილი, 2007: 155). ლოტბარმა დიდი ღვაწლი დასდო აფხაზური ფოლკლორის შეკრების საქმეს. ის თვლიდა, რომ აფხაზეთში ფართომასშტაბიანი ფოლკლორისტული ექსპედიციები უნდა ეწარმოებინათ, რისი სამუშაოებაც თავად არ ჰქონდა. დასახმარებლად მას ზაქარია ფალიაშვილისთვისაც მიუმართავს. წერილში ლოტბარი ცდილობს დაუსაბუთოს ქართული მუსიკის კლასიკოსს, დიდ მუსიკოსს, რომ მეგრული და აფხაზური სიმღერები უაღრესად საინტერესოა როგორც წმინდა მუსიკალური, ისე ფსიქო-

ლოგიური ზემოქმედების თვალსაზრისით (Дзидзария, 1979: 207). სამწუხაროდ, მისმა მცდელობამ შედეგი ვერ გამოიღო.

ძუკუ ლოლუა აფხაზთა შორის უდიდესი ავტორიტეტით სარგებლობდა. იგი მათთვის საყვარელი მასწავლებელი და მშობლიური მუსიკალური ხელოვნების აყვავების მესაჭე, ნამდვილი ლიდერი იყო. და არა მარტო ხელოვნების სფეროში: 1918 წელს თურქების შემოსევის დროს ძუკუ ლოლუა მეგრელ-აფხაზთა 130-კაციანი რაზმით საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის დასაცავად ჩადის ბათუმში (ჟვანია, ილურიძე, კეკელიშვილი, 2007: 17). ეროვნული მუსიკალური კულტურის გადარჩენისათვის ბრძოლაში ძუკუ ლოლუამ ათასობით ადამიანი ჩააბა. მის გუნდებში აფხაზები, მეგრელები, იმერლები, გურულები, სვანები, სხვადასხვა ასაკისა და სოციალური ფენის წარმომადგენლები ერთად მღეროდნენ. აფხაზეთში ხალხური მუსიკის სასცენო შემსრულებლობა მთლიანად ძუკუ ლოლუას ქართულ-აფხაზური გუნდიდან ამოიზარდა.

აფხაზური მრავალხმიანობის საფუძვლიან კვლევას სამომავლოდ გვგეგმავთ.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. თბილისი: ინტელექტი
- კალანდაძე, ნინო და კვიფინაძე, მარინა. (2011). *ტრადიციული მუსიკა ქართულ-აფხაზურ დიალოგში*. თბილისი: ტრიასი
- ლაკერბაი, მიხეილი. (1957). *აფხაზური თეატრის ისტორიიდან*. თბილისი: ხელოვნება
- ჟვანია, თინა, ილურიძე, თამარ, კეკელიშვილი, თამარ. (2007) „ძუკუ ლოლუა“. წიგნში: *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები*. სამეგრელო ტ. I. მესამე გამოცემა. თბილისი: საქართველოს მაცნე
- სახალხო გაზეთი, №648
- ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1975). „მეგობრობა და მუსიკა“. *ჟურნ.: საბჭოთა ხელოვნება*, №2. 80–82
- ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1981). „აფხაზური მუსიკა“. წიგნში: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. ტ. XI. გვ. 281. თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის მთავარი სამეცნიერო რედაქცია
- ჭურდულია, ოთარ. (1974). *ნარკვევები ქართულ-აფხაზური კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან*. წიგნი 1. სოხუმი: ალაშარა
- ჭურდულია, ოთარ. (1983). *ნარკვევები ქართულ-აფხაზური კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან*. წიგნი 2. თბილისი: განათლება
- ხვარწკია, მეჯიდ. (1971). „პროფესიული განათლება აფხაზეთში“. *ჟურნ.: საბჭოთა ხელოვნება*, №12. 29–31
- Ахобадзе, Владимир. (1973). „Абхазская музыка“. Музыкальная энциклопедия (ред. Ю. Келдыш). Т. 1. Москва: Советская энциклопедия
- Дзидзария, Георгий. (1979). *Формирование дореволюционной абхазской интеллигенции*. Сухуми: Алашара



Кецба, Светлана. (2007). “Абхазская музыка”. Statmz. для Музыкальной энциклопедии. На правах рукописи хранится в Тбилисской Государственной Консерватории

Лакербай, Иван. (1979). *Воспоминания*. Сухуми: Алашара

Лакербай, Михаил. (1962). *Очерки истории абхазского театрального искусства*. Сухуми: Абгосиздат

Судакова, Ольга. (1982). “Традиционное хоровое пение в профессиональных коллективах Абхазии”. წიგნში: Народная музыка СССР и современность. Ленинград: Музыка

Судакова, Ольга. (1984). Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма (вопросы исполнительства). Кандидатская диссертация. Ленинград

#### აუდიომაგალითი

1. შარათინ (აფხაზური სანესო, საქორწილო ფერხული) – ძუკუ ლოლუას მიერ ამ სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტიდან შედგენილი სასცენო ნიმუში, ასრ. დასავლეთ საქართველოს მომღერალთა გუნდი, ლოტბარი რემა შელეგია. სოლისტი ნოკო ხურცია, 1940-იანი წლების საარქივო ჩანაწერი. აღებულია CD-დან: *ქართული და აფხაზური ხალხური სიმღერები (XX საუკუნის 30-იანი წლების უნიკალური ჩანაწერები)*, 2005. გამოცემული ქართული ხალხური საერთაშორისო ცენტრის, ათენის ქართული ინსტიტუტისა და ბერძნულ-ქართული ასოციაცია „დიოსკურიის“ მიერ



MARINA KVIZHINADZE  
(GEORGIA)

## NOTES ON PERFORMING TRADITIONAL MULTIPART SONGS IN ABKHAZIA (ABKHAZETI)

In Abkhazia, the first, starting step of performing specimens of traditional multipart songs on the stage is associated with the name of the patriarch of Georgian singing Dzuku Lolua (1877–1924). In the years 1903–1919 he was engaged in intensive creative and social activities at the invitation of the *Sokhumi Department of the Georgian Society for the Dissemination of Literacy among People* (fig. 1, 2).

In general Dzuku Lolua's activities as a conductor occupy a special place in Georgian choral singing. The very first concert of the choir he had formed in the village of Koka (Samegrelo) laid the foundation for the performance of an authentic type in Georgia. Dzuku Lolua's working method was founded on oral teaching of the folklore specimens and the principle of not interfering in singing (Zhvania, Iluridze, Kevlishvili, 2007; Garaqanidze, 2007).

When studying the conductor's biography I came across some new facts.

As is generally known, in 1899 Dzuku Lolua was incarcerated and was sentenced to in Kutaisi prison for eight years, but he spent only four years there – according to the law of those days his sentence was shared by his sister Notio, who served four years in the cell next to her brother, but Dzuku knew nothing about this. Therefore Dzuku was released from prison not in 1904 (as was thought), but in 1903.

This seemingly minor detail is very important for the following reason: in 1903 Ilia Chavchavadze visited Sokhumi (fig. 3). The Sokhumi public gave him a hearty welcome under the century-old oaks and lindens at the Shervashidzes' estate. Invited to the dinner were the local intellectuals and together with them the Tbilisi Drama Company which was on tour in Sukhumi at that time. Dzuku Lolua's ensemble entertained the guests with songs and dances of Abkhazia and other provinces of Georgia (Churghulia, 1974). So far it is unknown which ensemble it was, but the main thing is that Dzuku Lolua was there with Ilia Chavchavadze, and not in prison. There is even a photograph which corroborates this fact.

By the way it was after Ilia Chavchavadze's visit that the *Sokhumi Department of the Georgian Society for the Dissemination of Literacy among People* was opened, which indicates a special activity of the Georgian public in Abkhazia at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Mariam (Masho) Anchabadze, sister of Shalva Dadiani, a famous writer, play-writer, actor and public figure was elected chairwoman of the Society. *The Society for the Dissemination of Literacy* decided to form a Georgian-Abkhazian ethnographic choir in order to strengthen patriotic spirit. Masho Anchabadze invited Dzuku Lolua to Sokhumi to implement the idea. It was evidently her brother who prompted the plan: Shalva Dadiani not only knew Dzuku Lolua very well, but in the year 1897 he helped Dzuku Lolua to stage a concert in Kutaisi.

The first concert of Dzuku Lolua's choir numbering 80 people was given on September 25, 1904. This is the date that should be considered the beginning of choral singing activities in Abkhazia, but I regret to say that in scholarly literature different dates are given.

In Giorgi Dzidzaria's research *The Formation of the Pre-Revolutionary Intelligentsia in Abkhazia* we read, "M. Anchabadze and N. Janashia invited Dzuku Lolua, an outstanding master of the Georgian choral-vocal school to Sokhumi, who, together with his choir had given concerts here many times". (Dzidzaria, 1979: 207). The author shifted the date of the formation of the first Georgian-Abkhazian choir from the year 1903 to 1910. In the Georgian soviet Encyclopedia the date is even later – 1911 (Chkhikvadze, 1981: 321); in the first volume of the Russian Musical Encyclopedia the date given for the foundation of the choir is 1914 (Akhobadze, 1973: 26).

In 1962 Mikhael Lakerbay's fundamental work *On the History of the Abkhazian Theatre* was published a second time, and here the year of the formation of Dzuku Lolua's Georgian-Abkhazian Choir is indicated as 1914 (Lakerbay, 1962). It is strange that the author changed the year 1904 indicated in the first edition; why was it that the date was shifted forward by a whole decade? The author himself defined the date of the beginning of the choral singing activities basing on the material about this important event provided by its participants and eye-witnesses.

It is a fact that in 1910 Dzuku Lolua did form a new choir (Dzidzaria, 1979). Ivane Lakerbay remembers, "In 1909 I was enrolled in the *Highlanders' School* in Sokhumi. Dzuku often invited me and spoke to me about folk songs, listened to my singing and told me many a time that I should never give up singing. Besides, he recorded on the phonograph the Abkhazian songs I sang to the accompaniment of the chonguri. In the years 1910-1911 Dzuku Lolua founded a choir whose repertory included both western and eastern Georgian songs" (Lakerbay, 1979: 4-5). The fact of the founding of a new choir seems quite convincing. So in the years 1910-1911 another, and thus a second Georgian-Abkhazian choir (according to Dzidzaria – Abkhazian-Georgian) was formed in Sokhumi, its conductor still being Dzuku Lolua. The idea was suggested by Mariam Anchabadze and Niko Janashia, an ethnographer and principal of the Georgian school in Sokhumi.

According to Grigol Chkhikvadze the choir was formed in 1911. It is impossible that Grigol Chkhikvadze did not know anything about the choir established in 1903 and about their concert. Perhaps he did not pay due attention to this fact because the choir functioned for only a short period of time. Unfortunately the choir formed in 1911 did not last for a long time either. The reason may have been a lack of sufficient funds.

In 1912 Dzuku Lolua formed a new choir. The information is given in the *Sakhalkho Gazeti* newspaper of July 13, where the article reads, "Some time ago a choir of singers, headed by Prince Niko Tavdgiridze (he was the city Mayor – the author's note, M.K.). The goal of the choir is to collect and study the folk songs of various provinces without introducing any changes, and subsequently to present them to the public so that they be acquainted with them exactly in the manner people sing them".

Such an emphasis laid on authentic performance must refer to the fact that such "alteration" of folk songs, interfering in the manner of singing, was not uncommon. The author of the article continues, "The choir is conducted by Dz. Lolua, quite well known here, who knows different folk songs very well. So far the choir consists of twenty-two people. The choir had rehearsals for two months, two hours a day. Until now they have prepared 35 songs: Kakhetian, Kartlian, Gurian, Megrelian, Abkhazian, Svanian and Khevsurian. In the choir there are also players of the Svanian chuniri (a three-stringed bow instrument) and the chonguri (a kind of mandolin, with silk strings), the dancers

performed Megrelian *Skhapua*, Svanian, Abkhazian dances, also Khorali, Davluri, Uzundara and the Lezghian dance, etc. “The most successful were the Abkhazian *Aqishi* and *Ghighini* (a kind of crooning)”. At the end the author notes with regret that “in spite of the great success which the choir enjoyed on July 1 in Sokhumi and on July 3 in Gudauta the choir failed to raise the money needed for continuing the tour and had to go back to Sokhumi” (*Sakhalkho Gazeti*, No. 648).

As we see it Dzuku Lolua’s new, third Georgian-Abkhazian choir was quite successful at giving concerts and winning fame, though the old problem – the lack of money, remained unsolved. Research showed that all the choirs of Dzuku Lolua consisted of Georgians and Abkhazians. Some Abkhazian songs (*the song of the wounded man, a song about Ayba, Gudisa, a song about Solomon Bghazhba*) were recorded on a phonograph by the conductor from Ivane Lakerbay. They were taught to the singers and performed at the jubilee concert dedicated to the famous Georgian poet Akaki Tserteli in Kutaisi in the year 1913 (Chkhikvadze, 1975: 81). Dzuku Lolua writes “...After my Megrelian *Urmuli* Akaki came up on to the stage and stood side by side with us, his eyes brimming with tears”. A few days later the poet invited the members of the choir to his native village of Skhvitori. Prokle Turkia, a member of the choir and a famous theatre fan, remembers, “At table the poet asked Lolua if it was possible to let him hear some samples of the Abkhazian spoken language, music and tunes. The members of the choir Constantine Inal-ipa, Maxim Anua, Nikoloz Maen and Chkotuna sang *Gudisa, Azari, Ozbaki, Mahajiri*. Tododi Topuridze and a young dancer Kutchir Achba performed the dance *Sharatini*. Akaki, enraptured by the performers applauded and thanked them heartily for the pleasure” (Churghulia, 1983: 31). It must be Dzuku Lolua’s third choir that is shown in the photograph taken specially together with Akaki Tsereteli. At the *Department of the Abkhazian Musical Society* founded at the initiative of Zacharia Chkhikvadze (1862–1930), a musician, specialist in folklore, teacher, conductor and public figure, Dzuku Lolua formed another choir consisting of 80 people.

It may be said definitely that Dzuku Lolua formed at least four choirs in Sokhumi: the 1<sup>st</sup> – in 1904 (80 people); the 2<sup>nd</sup> – in 1911; the 3<sup>rd</sup> – in 1912 (22 people) and the 4<sup>th</sup> in 1919 (again 80 people). The number of his choirs may even increase, because some sources mention other choirs as well (the workers’ choir in Sokhumi, the workers’ choir in Sochi).

Thus the period of Dzuku Lolua’s activities in Abkhazia embraced the years from 1903 to 1919. The conductor was engaged in large-scale cultural-educational processes. He collected specimens of Abkhazian folklore, gave concerts, went on tours, founded the *Abkhazian Departments of the Georgian Philharmonic and Musical Societies* and educated future generations. His choirs played the most significant role in the cultural life of this province and, most importantly, they paved the road for the new names. Of all of them Ivane Lakerbay is the first to come to mind (the family name of this outstanding cultural worker is spelt in different ways in different sources, Lakerbaya, Lakerbay, Lakrba).

The development of professional music in Abkhazia is discussed in Mejid Khvardskaya’s article, printed in the *Sabchota Khelovneba journal*, No 12. The author writes, “A significant phenomenon in the musical life of Abkhazeti was the **first** (emphasis is mine – M.K.) concert of folk music given at the State Theatre in December, 1928. This event laid the foundation of the systematic propaganda of folk music among the working people of Abkhazia”. This single paragraph completely rejects Dzuku Lolua’s 16-year-long activities as a conductor, and his role is brought down to the following episode, “I. Lakerbay, as early as before the establishment of the Soviet power in Abkhazia, in Sokhumi founded a society of choral singing consisting of young people. They studied

the most ancient Abkhazian songs. Here he became acquainted with Dzuku Lolua who introduced him to Zacharia Paliashvili” (he must mean the Abkhazian choir formed at the initiative and with the assistance of Masho Anchabadze, it was headed by I. Lakerbay, the first Abkhazian conductor, who was 16 at that time – M.K.).

Though the article by Mejid Khvardskiaia, the secretary of the Regional Communist Party Committee of Abkhazia, is reminiscent of a report, it is evident that the author’s article is based on information provided by experts in Abkhazian music. It is a pity that they did not know Michael Lakerbay’s fundamental work *On the History of the Abkhazian Theatre*, where Dzuku Lolua’s activities in Abkhazia and his role in performing multipart Abkhazian folk songs is duly evaluated (Lakerbay, M. 1957), but perhaps they did know and ignored it deliberately.

Of all the works dedicated to performing Abkhazian traditional music the researches of Olga Sudakova, a scholar from Petersburg, is of special interest. So far I am acquainted only with her article *Traditional Choral Singing in Abkhazian Professional Ensembles*, published in 1982 and the synopsis of her candidate’s degree thesis *Abkhazians’ Choral Singing as a Phenomenon of Folklore and Modern Folkloristic Studies* (Sudakova, 1982, 1984). In her works, mentioned above, Olga Sudakova too associates the beginning of Abkhazian amateur talent activities and amateur concerts of choral singing with the first years of Soviet power.

As I have said above the formation of the first Georgian-Abkhazian choir occupies a special place in the history of traditional music performance and Georgian-Abkhazian relations. That is why we are against forgetting such people as Dzuku Lolua and his pupils Rema Shelegia, Kirile Pachkoria, Platon Pantsulaia, Ivane Lakerbay, who contributed a lot to the implementation of this goal in the earlier period.

Here it must be said that even Abkhazians do not deny the great significance of the theatrical performances of Dzuku Lolua’s Georgian-Abkhazian choir (1904).

I’d like to say more: since in Abkhazia amateur talent activities (as ethnographic choirs) were closely linked with theatrical art for a long time and both were evolving side by side, Dzuku Lolua’s performances must also be considered the source of Abkhazian theatre (Lakerbay, 1957: 28) (audio ex. 1). This tendency in the development of art was continued. For instance in 1918, the famous painter Alexander Sharvashidze created dramatized performances of Abkhazian songs (Ketsba, 2007: 2). In the same period, Platon Shakril, a teacher in Ochamchire formed a choral-drama society consisting of local teachers. For years plays at the theatre were accompanied by the live performance of folk songs, or vice versa a professional director was invited to stage a song with the ethnographic choir. This was the case when Platon Pantsulaia, a famous conductor, in 1934 invited the director Vakhtang Garik (Garik was his pseudonym, his real name was Vachnadze) to his ethnographic choir to present a dramatization of a wedding song (Kalandadze and Kvizhinadze, 2011: 28).

Finally, I want to repeat that Dzuku Lolua connected a certain period of his life (1903–1919) with Abkhazia. Though during the following years he did not work in Abkhazia, Abkhazian songs still occupied a place of honour in the repertory of his choirs. For instance in February, 1920, in a special railway carriage Dzuku Lolua’s choir toured various provinces of western Georgia, in the repertory of the choir there was a new theatrical composition *the Abkhazian Village*. For all his life Dzuku Lolua was devoted to the popularization of Abkhazian culture. He considered the study of everyday life, the customs and traditions, musical and oral folklore of Abkhazians to be very important. The following information provided by him - that in Abkhazia it was almost impossible



to find a family where Georgian songs were not performed - is very significant (Zhvania, Iluridze, Kevlishvili, 2007: 155). The conductor did a lot to collect the specimens of Abkhazian folklore. He thought that large-scale folklore expeditions should be organized in Abkhazian, which he could not do by himself. He even asked Zakaria Paliashvili for help. In his letter the conductor tries to convince the great musician that Megrelian and Abkhazian songs are very interesting both from the viewpoint of music and psychological influence (Dzidzaria, 1979: 207). Unfortunately all his attempts were in vain.

Dzuku Lolua enjoyed huge popularity with Abkhazians. He was their beloved teacher and the helmsman of their native musical art. He was a real leader and not only in the sphere of art: in 1918, during the Turkish invasion, Dzuku Lolua with the 130-strong detachment of Megrelians and Abkhazians arrived in Batumi to defend the territorial unity of Georgia (Zhvania, Iluridze, Kevlishvili, 2007: 17). Dzuku Lolua drew thousands of people in the struggle to save and preserve the national musical culture. In his choirs Abkhazians, Megrelians, Imeretians, Gurians, Svanetians, people of various ages and representatives of different social layers sang together. It was from Dzuku Lolua's Georgian-Abkhazian choir that the dramatized performances of Abkhazian folk music emerged.

For my future research I plan to thoroughly study Abkhazian polyphony.

### References:

- Akhobadze, Vladimir. (1973). "Abkhazskaya muzika" ("Abkhazian Music"). In: *Muzikalnaya entsiklopediya (Musical Encyclopedia)* (ed. Yu. Keldish). Vol. I. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya (in Russian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1975). "Megobroba da musika" ("Friendship and Music"). Journ.: *Sabchota khelovneba*, N2: 80-82 (in Georgian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1981). "Apkhazuri musika" ("Abkhazian Music"). In: *Kartuli sabchota entsiklopedia (Georgian Soviet Encyclopedia)*, vol. XI. p. 281. Tbilisi: Chief scientific editorial office of Georgian Soviet Encyclopedia (in Georgian)
- Churghulia, Otar. (1974). *Narkvevebi kartul-apkhazuri kulturul-literaturuli urtiertobis istoriidan (Essays from the History of Georgian-Abkhazian Cultural-Literary Relations)*. Book I. Sokhumi: Alashara (in Georgian)
- Churghulia, Otar. (1983). *Narkvevebi kartul-apkhazuri kulturul-literaturuli urtiertobis istoriidan (Essays from the History of Georgian-Abkhazian Cultural-Literary Relations)*. Tbilisi: Ganatleba (in Georgian)
- Dzidzaria, Giorgi. (1979). *Formirovanie dorevolutsionnoi abkhazskoi inteligencii (Formation of Pre-Revolutionary Abkhazian Intelligentsia)*. Sokhumi: Alashara (in Russian)
- Garaqanidze, Edisher. (2007). *Georgian Folk Song Performance*. Tbilisi: Intelekti (in Georgian)
- Kalandadze, Nino and Kvizhinadze, Marina. (2011). *Traditsiuli musika kartul-apkhazur dialogshi (Traditional Music in Georgian-Abkhazian Dialogue)*. Tbilisi: Triasi (in Georgian)
- Ketsba, Svetlana. (2007). "Abkhazskaya Muzika" ("Abkhazian Music"). The article for Musical Ency-



clopedia, (copyright) preserved at Tbilisi State Conservatoire (in Russian)

Khvartskya, Mejid. "Professional education in Abkhazia". Journ.: *Sabchota Khelovneba*, #12: 29-31 (in Georgian)

Lakerbay, Ivan. (1979). *Vocpominaniya (Reminiscences)*. Sokhumi: Alashara (in Russian)

Lakerbay, Mikheil. (1957). *Ocherki iz istorii abkhazskogo iskustva (Essays on the History of Abkhazian Theatre)*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)

Lakerbay, Mikheil (1962). *Ocherki iz istorii abkhazskogo iskustva (Essays on the History of Abkhazian Theatre)*. Sukhumi: Alashara (in Russian)

*Sakhalkho gazeti (Peoples Newspaper)*, #648

Sudakova, Olga. (1982). "Traditsionnoe khorovoe penie v professionalnikh kollektivakh abkhazii" ("Traditional Choral Singing in the Professional Collectives of Abkhazia"). In: *Narodnaja muzyka SSSR i sovremennost (Folk Music of the USSR and Contemporaneity)*. Leningrad: Muzika (in Russian)

Sudakova, Olga. (1984). Horovoe penie abhazov kak javlenie folklora i sovremennogo folklorizma (voprosy ispolnitelstva) (Choral Singing of the Abkhazians, as the phenomenon of Folklore and Modern Folklorism (issues of performance). Candidate's dissertation. Leningrad.

Zhvania, Tina, Iluridze, Tamar, and Kevlishvili, Tamar. (2007). "Dzuku Lolua". In: *Kartuli khalkhuri simgheris ostatebi, samegrelo, (Masters of Georgian Folk Song. Samegrelo)*, vol. I. 3rd edition. Tbilisi: *Sakartvelos matsne* (in Georgian)

### Audio examples

1. *Sharatin* (Abkhazian ritual, wedding round dance) – a stage example created by Dzuku Lolua from different variants of the song. Performed by West Georgian choir directed by Rema Shelegia, soloist Noko Khurtsia, archival recording of the 1940s. Taken from the CD: *Georgian-Abkhazian folk Songs (unique recordings of the 1930s)*, 2005. Released by the International Centre for Georgian Folk Song, Athen's Georgian Institute, and Hellinic-Georgian association "Dioskuria"

Translated by *Liana Gabechava*

**სურათი 1.** სოხუმი მე-19 ს.-ის ბოლოს. ფოტო აღებულია ქართულ-აფხაზური ალბომიდან (შემდგენელი პაატა ქურდოვანიძე. თბილისი, გიორგი ჩუბანაშვილის ცენტრის გამოცემა)

**Figure 1.** Sokhumi, end of the 19<sup>th</sup> century, photo from Georgian-Abkhazian Album (comp.Paata Kurdovanidze. Tbilisi, publishing of Giorgi Chubinashvili Centre)



**სურათი 2.** ძუკუ ლოლუა, 1910-იანი წლები. იოსებ იმედაშვილის არქივიდან  
**Figure 2.** Dzuku Lolua, the 1910s. From Ioseb Imedashvili's archive



**სურათი 3.** ილია ჭავჭავაძე სოხუმის საზოგადოებასთან ერთად, 1903 წელი, სოხუმი. მე-2 რიგში, მარჯვნიდან მე-5 – ილია ჭავჭავაძე. პირველ რიგში, მარჯვნიდან მე-5 – ძუკუ ლოლუა, ქართულ-აფხაზური გუნდის წევრებთან ერთად. ფოტო აღებულია ქართულ-აფხაზური ალბომიდან (შემდგენელი პაატა ქურდოვანიძე. თბილისი, გიორგი ჩუბანაშვილის ცენტრის გამოცემა)

**Figure 3.** Ilia Chavchavadze together with Sokhumi society, 1903, Sokhumi; second row, fifth from the right – Ilia Chavchavadze. In the second row, fifth from the right – Ilia Chavchavadze. In the first row, fifth from the right – Dzuku Lolua together with the members of Georgian-Abkhazian Choir. Photo from *Georgian-Abkhazian Album* (compiled by Paata Kurdovanidze. Tbilisi, Giorgi Chubinashvili Centre publishing)



### მრავალხმიანობა მიგრაციებში – ურთიერთკავშირი მრავალხმიანობასა და იის ხალხის მიგრაციებს შორის

სამხრეთ ჩინეთში ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევა საერთაშორისო მასშტაბით საკმარისად არ ხდება. მოსახლეობის აღწერის სამსახურისა და სტატისტიკური ბიუროს მონაცემებით ამ რეგიონის ერთ-ერთ პროვინციაში – იუნაში 55 ეთნიკური უმცირესობა ცხოვრობს. მათ შორის, ყველაზე მრავალრიცხოვანია იის ხალხი – დაახლოებით 10.94% ანუ 5 მილიონი ადამიანი. სამხრეთ-დასავლეთ ჩინეთის ბევრი სხვა ხალხის მსგავსად იი მრავალხმიანი კულტურის მქონეა. ეს კვლევა ეძღვნება იის ხალხის მრავალხმიან სიმღერას.

ამჟამად იის ხალხი ცალკე ცხოვრობს იუნანში, რაც მათი ისტორიული მიგრაციების შედეგია. ზოგადად მიიჩნევენ, რომ იის ხალხი ექვს ქვეჯგუფად იყოფა. ექვსივე ქვეჯგუფი და მათი შთამომავლები ხშირად მიგრირებდნენ, რაც უცხოტომელთა თავდასხმებით, მოსახლეობის გამრავლებით ან რეგიონული კონფლიქტებით იყო განპირობებული. აქვს თუ არა იის ხალხის მიერ დღეს შესრულებულ ვოკალურ მრავალხმიანობას, როგორცაა კანონი, ჰეტეროფონია და თავისუფალი კონტრაპუნქტი, კავშირი მიგრაციებთან? წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს ამ კითხვაზე პასუხის მცდელობას მათი მრავალხმიანობის ტიპების განხილვის საშუალებით.

იუნანის პროვინცია ეთნიკური უმცირესობების დიდი რაოდენობითაა ცნობილი. 2010 წლის მოსახლეობის მე-6 ეროვნული აღწერის მიხედვით აქ ჩინეთის 55 ეთნიკური უმცირესობა ცხოვრობს (იუნანის პროვინციის მოსახლეობის აღწერის სამსახური, იუნანის პროვინციის სტატისტიკის ბიურო, 2012: 2010).

იის ხალხი ამ პროვინციის ყველაზე მრავალრიცხოვანი ეთნიკური უმცირესობაა, რომელიც დიდ ტერიტორიაზეა გაფანტული. იმავე წყაროს მიხედვით, 2010 წლის მოსახლეობის მე-6 აღწერის თანახმად, იუნანის პროვინციაში ამ ეთნიკური უმცირესობის 5 მილიონი წარმომადგენელი ცხოვრობს, რაც იუნანის პროვინციის მთელი მოსახლეობის 10.94%-ს შეადგენს. შეგროვილი ხალხური სიმღერის ნიმუშების მიხედვით იის ხალხი დღემდე მღერის კანონის მაგვარ მრავალხმიანობას.

მუსიკოლოგი ვ. გრაუერი ნაშრომში „ჩვენი დავიწყებული წინაპრების ექო“ (Grauer, 2006) საუბრობს ურთიერთობაზე მუსიკასა და ადამიანთა მიგრაციებს შორის. მისი აზრით, სხვადასხვა რეგიონის განსხვავებული მუსიკა, შესაძლოა, ასახავდეს ადამიანთა მიგრაციების მარშრუტს. ეთნომუსიკოლოგი იოსებ ჟორდანია, რომელიც დიდი ხანია იკვლევს მსოფლიოს არაერთი რეგიონის მრავალხმიან ტრადიციას თავის წიგნში „რატომ მღერიან ადამიანები? მუსიკის როლი ადამიანის ევოლუციაში“, მიიჩნევს, რომ მრავალხმიანობის თანამედროვე ტრადიციები გვხვდება (ევროპის, აზიისა და ამერიკის) გეოგრაფიულად იზოლირებულ რეგიონებში, ძირითადად, მთებში, კუნძულებზე, ტყეებსა და კონტინენტების განაპირა მხარეებში (Jordania, 2011: 36).

ისტორიული მიგრაციების შედეგად, დღეს იის ხალხის დიდი ნაწილი იუნანის გა-



რეთ ცხოვრობს. ჩინური კლასიკური დოკუმენტების თანახმად, უძველეს დროში *იის* ხალხი 6 ქვეჯგუფად იყოფოდა, ეს ხალხი და მათი შთამომავლები უცხოელი დამპყრობლების შემოსევების, მოსახლეობის მატების, რეგიონალური შეჯიბრებებისა და სხვა ფაქტორების გამო ხშირად მიგრირებდნენ. აქედან გამომდინარე, დაკავშირებულია თუ არა *იის* ხალხის მრავალხმიანი ტრადიციის განაწილება მათ მიგრაციასთან? აქვს თუ არა *იის* ხალხის ისეთ ვოკალურ მრავალხმიანობას, როგორიცაა კანონური, ჰეტეროფონიული და თავისუფალი კონტრაპუნქტული, ურთიერთკავშირი მიგრაციების კვალთან? წინამდებარე კვლევაში ყურადღება გამახვილებულია სამხრეთ-დასავლეთ ჩინეთის იუნანის პროვინციის მთიან ნაწილებზე; ეს გამოკვლევა ფოკუსირებულია სამხრეთდასავლეთ ჩინეთის იუნანის პროვინციაზე და წარმოადგენს მცდელობას, დაადგინოს კავშირი მრავალხმიანობასა და ეთნიკურ მიგრაციას შორის *იის* ხალხის ტრადიციული სიმღერების ანალიზის საშუალებით.

### საკვლევი მასალა

კვლევა ეყრდნობა წერილობით და აუდიომასალას. *იის* წერილობითი დოკუმენტები კლასიკურ ჩინურში, ძირითადად, ლიტერატურაში გვხვდება, რომელზე დაყრდნობითაც შეიძლება თვალი გავადევნოთ მიგრაციის კვალს. მაგრამ ლიტერატურაში მუსიკას მხოლოდ მცირე ადგილი უჭირავს, მისი აღწერა ან უზუსტოა, ან იშვიათი. ამდენად, აუდიომასალაში, ასევე, გათვალისწინებულია თანამედროვე ხალხური სიმღერების კრებულები, თუმცა, ის ვერ მოიცავს ყველა რეგიონსა და ყველა ტომს.

### იის ხალხის მიგრაცია

უძველესი *იის* ენაზე შექმნილი ლიტერატურის, მათ შორის, ზეპირი გადმოცემების მიხედვით ჩანერგილი წიგნების: „*ეჟესი წინაპრის შტო*“ (ჩინურად ითარგმნა 1986 წ.), „*წარღვა*“ (ჩინურად ითარგმნა 1987 წ.), და „*სამხრეთდასავლეთ იის დოკუმენტები*“ (დანერგილი 1644-1729 წ.წ. და ჩინურად ითარგმნილი 1988წ.) მიხედვით, *იის* ხალხის ისტორია იუნანის პროვინციაში 3000 წელს ითვლის (Ma Changshou, 1987: 1-6). მათ წარმოშობაზე დღეს საერთაშორისო სამეცნიერო აკადემიურ წრეებში განსხვავებული შეხედულებები აქვთ. მაგალითად, არსებობს ადგილობრივი თეორია, უცხოური და შერეული ადგილობრივ-უცხოური თეორია. თუმცა, 1976 წელს იუნანის პროვინციის ლუფენგის ოლქში აღმოჩენილი (8 მილიონი წლის წინანდელი) „*რამაპითეკუსის*“ სამარხმა გამოავლინა, რომ იუნანის პროვინცია ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი რეგიონია ადამიანის წარმოშობის ისტორიაში. ეს არქეოლოგიური მასალა, ძირითადად, მდებარეობს ჩუიონგის რეგიონში, რომელიც *იის* ხალხის შთამომავლების საცხოვრებელ ადგილს წარმოადგენს. გარდა ამისა, 1965 წელს იუანმუს ოლქში აღმოჩენილმა „*იუანმუს კაცის*“ სამარხმა დაადასტურა, რომ იუნანში ადამიანი დაახლოებით 1.7 მილიონი წლის წინ დასახლდა; თანამედროვე მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ *იის* ხალხი „*იუანმუს კაცის*“ პირდაპირი შთამომავალია (Shi Youwan, 1996; Compilation Committee for Dictionary of Yi in Honghe, 2002: 458). ამ არქეოლოგიურ მონაცემებსა და *იის* ხალხის მეხსიერებაზე დაყრდნობით, ეს გამოკვლევა დაგვაბრუნებს უკან, მის ისტორიაში, რომ აღვადგინოთ მისი მიგრაციის გზა.

*იის* დოკუმენტების, ასევე აკადემიური წრეების კვლევების მიხედვით, აპუ დუმუ *იის* ხალხის წინაპრად ითვლებოდა და მისი შთამომავლები 6 ქვეჯგუფად იყოფოდნენ: *გუ, ჟა, ნუო, ჰენგი, ბუ და მო*. *იის* მიგრაცია დაიწყო ამ 6 ქვეჯგუფიდან. ისინი



ლუოიშანის რეგიონის მიმართულებით მიგრირებდნენ. ამ რეგიონთან დაკავშირებით მკვლევრებს განსხვავებული მოსაზრებები აქვთ, თუმცა, საზოგადოდ, ფიქრობენ, რომ ეს ადგილებია: დღევანდელი ლუქუანი, ქუეზი და დონჩუანი – ჩრდილო-აღმოსავლეთ იუნანში, ჰუილი – სიჩუანის პროვინციაში და სხვა რეგიონებში. ამ 6 ქვეჯგუფმა და მათმა შთამომავლებმა დინასტიის ცვლილების, უცხოელი დამპყრობლების შემოსევის, შიდა ეთნიკური დაპირისპირებებისა და მოსახლეობის მატების გამო, დიდი მიგრაცია განიცადეს.

ეუ და ჟა ჩრდილოეთისკენ მიგრირებდნენ და დღევანდელი ჩენგდუს (სიჩუანი) ახლოს ცხოვრობდნენ. შემდგომ ამ ორი ტომის შთამომავლები იუნანის პროვინციის დიანსანგის მთის (დღევანდელი ბაოშანისა და დალი ბაის ავტონომიური პრეფექტურა) ძირას მდებარე ერჰაის ტბის ალუვიალის დაბლობზე გადასახლდნენ და ძალით დაიპყრეს ადგილობრივი აბორიგენი მოსახლეობა. ეუ და ჟა მიაჩნდათ შუა და დასავლეთ იუნანში გაფანტული იის ხალხის წინაპრებად, ხოლო ყველაზე უგვიანეს მინგის დინასტიის დროს (618–907) მათი შთამომავლები გადასახლდნენ შუა და სამხრეთ იუნანში (Compilation Committee for Brief History of Yi ed., 2009: 33).

ქვეჯგუფები ნუო და ჰენგი გადასახლდნენ ჩრდილოდასავლეთში (დღევანდელი ლიანშანი, სიჩუანის პროვინცია). ამჟამად ისინი წარმოადგენენ იის ხალხის ძირითად ეთნიკურ ჯგუფს ლიანშანის ავტონომიურ პრეფექტურაში.

ქვეჯგუფი ბუ მიგრირებდა გუანჯოუს პროვინციის აღმოსავლეთში. ჩრდილოეთით – მათ დღევანდელ ვეინიგამდე, ხოლო სამხრეთაღმოსავლეთით დღევანდელ პუ'ანამდე მიაღწიეს. ქვეჯგუფი მო დასახლდა იუნანის სამხრეთაღმოსავლეთში დღევანდელ დონგჩუანსა და ჟენგსიონში (სურ. 1).

### მუსიკალური ანალიზი

აუდიომასალის მიხედვით, რომელიც ამოვიღეთ გამოცემებიდან: ბაიშიბაი – იუნანის ეთნიკური უმცირესობების სიმღერები (1995), იის ხალხის მუსიკა იუნანში (1996), ალილი (2004), ნანვოკა (2005), მუსიკა იუნანში (2005), საუკეთესო – ორიგინალურ-ეკოლოგიური მუსიკა იუნანში (2005), ჰუა იაო იი ჩინეთში (2010), ამ საუკუნეში ჩანერილი – იის ოთხი ტიპის სიმღერა სამხრეთ იუნანში (2002), ირკვევა, რომ იუნანში 821 ხალხური სიმღერაა, მათ შორის, 120 იის ხალხისაა, შეკრებილი აღმოსავლეთ, შუა და სამხრეთ იუნანში. იის ხალხის 120 სიმღერიდან 19 მრავალხმიანია, მათ შორის, ჰეტეროფონიული, პარალელური და კანონური მრავალხმიანობის ნიმუშები. აქ არის 7 ჰეტეროფონიული სიმღერა, თუმცა ბევრი მკვლევარი ჰეტეროფონიას მრავალხმიანობად არ მიიჩნევს (Jordania, 2011: 16). მრავალხმიანობის ორ ნიმუშში პარალელიზმი, შესაძლოა განპირობებული იყოს არა სხვადასხვა ხმის შესრულებით, არამედ განსხვავებით მამაკაცისა და ქალის ხმების სიმაღლეებს შორის (Lu, 2009: 284–285). მრავალხმიანობის ამ ტიპს დროებით გამოვრიცხავთ. ყველაზე დამახასიათებელი კანონური მრავალხმიანობაა, რომელიც 10 ნიმუშითაა წარმოდგენილი. ამგვარად, წინამდებარე ნაშრომის მიზანია მრავალხმიანობის ამ ტიპის კვლევა. ეს სიმღერები, ძირითადად, გვხვდება ჰონგე ჰანისა და იის ავტონომიური პრეფექტურის ჰონგეს, შიპინისა და ჯანშუის ოლქებში. აქ მცხოვრები იის ხალხი სამხრეთ იუნანში მიგრირებული ეუსა და ჟას შთამომავლები არიან.

ამ კანონის მსგავსი მრავალხმიანობიდან განსახილველად შეირჩა ანუჰაი (ჰონგეს ოლქიდან) და ეუსანქიანგ-ჯუქიანგი (ჯიანშუის ოლქიდან). ანუჰაის მოკლე ფრაზები

და ვინრო დიაპაზონი ახასიათებს. პირველი ნაწილი გამთლიანებულია უწყვეტი იმიტაციით. მელოდია არ არის ორნამენტული, შედარებით რეგულარული ფორმატისაა (მაგ. 1). რაც შეეხება *ვუსანქიანგ-ჯუქიანგს*, მას გრძელი ფრაზები და უფრო ფართო დიაპაზონი ახასიათებს. აქ არის დიდი დროითი დისტანცია უწყვეტ იმიტაციასა და პირველ ნაწილს შორის. მელოდია ისე იცვლება, რომ ის ოდნავ შესამჩნევია თითოეული ფრაზის დასაწყისში, მოგვიანებით კი მოკლდება ან ფართოვდება. გარდა ამისა, ახასიათებს იოდლისმაგვარი სასიმღერო სტილი, მკერდისმიერი ბგერისა და ფალცეტის მონაცვლეობით, რაც უძველესი მრავალხმიანობის ერთ-ერთ თავისებურებადაა მიჩნეული (მაგ. 2).

კანონისმაგვარი მრავალხმიანობა შეიცავს ზოგიერთ უძველეს ელემენტს. უპირველეს ყოვლისა, თავად პოლიფონიაა მიჩნეული უძველესად (Jordania, 2011). მეორეც, იოდლის სასიმღერო სტილი მიიჩნევა უძველესად, როგორც ამას განიხილავენ ჰუმპო ზემპი შვეიცარიულ (Zemp, 1979/1990), სიმჰა არომი პიგმეების (Merriam, 1976: 166) და ჟორდანია ქართული (Jordania, 2011) პოლიფონიისადმი მიძღვნილ კვლევებში. და მესამეც, სიმღერების ტექსტებში მრავლადაა უშინაარსო მარცვლები. უშინაარსო მარცვლებს, როგორც სიმღერების უძველეს ელემენტებს, განიხილავენ გრაუერი თავის გამოკვლევაში პიგმი-ბუმენების მუსიკალური სტილის შესახებ (Grauer, 2006: 8), აგრეთვე ლუ და ჩენი ნაშრომში ამისების პოლიფონიაზე (Chen Chun-bin, 2013: 78). და მეოთხე: გამოკვლევებში აღნიშნულია, რომ მოკლეფრაზებიანი კანონისმაგვარი პოლიფონია არაორნამენტირებული მელოდიით ძველი წარმოშობისაა. სწორედ ასეთია პიგმი-ბუმენების მუსიკალური სტილიც (Grauer, 2006: 8). ლიტვური სუტარტინესიც, რომელიც ამ ელემენტებს შეიცავს, განიხილება, როგორც უძველესი კულტურა (Račiunaite-Vyčiūnienė, 2008: 242).

შეიძლება დავასკვნათ, კანონისმაგვარ მრავალხმიანობას ორი შესაძლებლობა აქვს: 1) შესაძლოა, მრავალხმიანობის ეს ტიპი სამხრეთ იუნანის ადგილობრივი სტილია და ეს მრავალხმიანობა ორი ტომის – *ვუსა* და *ჟას* შთამომავლებმა შეიმუშავეს მათი აქ მიგრაციის შემდეგ. თუმცა, ამ რეგიონის კანონისმაგვარი პოლიფონიის გარდა, ზემოთ ნახსენები სხვა უძველესი ელემენტები, მათ შორის, პოლიფონიაც, შეიძლება ვიპოვოთ იმ სხვა რეგიონების აუდიოჩანაწერებში, სადაც *იის* ხალხი ცხოვრობს; მიგრაციების კვალდაკვალ, სხვა ჯგუფებმა დაკარგეს პოლიფონიური მღერის უნარი, რომელიც *იის* ხალხმა შეინარჩუნა. მეტად სავარაუდოა, რომ მათ მიგრაციამდე უკვე ჰქონდათ მრავალხმიანი სიმღერა.

მიგრაციის შემდეგ შთამომავლები, ძირითადად, მთიან ადგილებში სახლობდნენ (Yang Zhengquan, 1990: 13). ჟორდანიას თანახმად, მრავალხმიანობის თანამედროვე ტრადიცია, ძირითადად, მთებში, კუნძულებზე, ტყეებსა და კონტინენტის იზოლირებულ ადგილებშია გავრცელებული (Jordania, 2011). შიპინგის ოლქის მთიანი ტოპოგრაფია 94.7%-ს აჭარბებს (Compilation Committee for Dictionary of Yi in Honghe, 2002: 10). 1000 მეტრზე მეტი სიმაღლის მთების რაოდენობა ჰონგეს ოლქში 96%-ია (Compilation Committee for Honghe County Annals, 1991: 58), ჯიანშუის ოლქში იგივე მონაცემი 60%-ზე მეტია (Compilation Committee for Jianshui County Annals, 1994: 71-74). უფრო მეტიც, ამ ორი ჯგუფის შთამომავლებს, რომლებიც ცხოვრობენ დასავლეთ იუნანის ალუვიის დაბლობზე, ერჰაის ტბის მახლობლად და შუა იუნანის დაბლობებზე, აღარ აქვთ კანონური სიმღერის უნარი, სამხრეთ იუნანში კი *ვუსა* და *ჟას* შთამომავლებმა ეს უნარი შეინარჩუნეს გარე სამყაროსთან ნაკლები კომუნიკაციის წყალობით.

YIXIN BI  
(CHINA, TAIWAN)

### POLYPHONY IN MIGRATIONS – THE INTERRELATION BETWEEN POLYPHONY AND MIGRATIONS OF *YI*

The international research on traditional polyphony in southwestern China is insufficient. Yunnan, one of the provinces in this region, has 55 ethnic minorities, which is declared by the Office for Population Census and Bureau of Statistics of Yunnan Province. Among these, the ethnic group *Yi* has the largest population, which takes up 10.94% of total population with 5 million people. As many other groups in southwestern China, *Yi* is a polyphonic group. This study is aiming at the polyphonic songs sang by *Yi* people.

Nowadays, surviving *Yi* people live apart in Yunnan, which results from historical migrations of *Yi*. It is generally considered that ancient *Yi* people were divided into six sub-groups. These six sub-groups and their descendent migrated frequently, which were influenced by foreign invasion, population expansion or regional competition. Does the vocal polyphony such as canon, heterophony and free counterpoint sang by *Yi* people today have interrelation with the traces of migrations? Through viewing the types of their polyphony, this study attempts to search the possibilities.

\* \* \*

Yunnan is the province with the most ethnic minorities in China. According to the Sixth National Population Census in 2010, there are 55 ethnic minorities of China live in Yunnan (Office for the Population Census of Yunnan Province, Yunnan Provincial Bureau of Statistics, 2012: 2010).

*Yi*, the ethnic minority with the largest population in this province, Nowadays, live apart in Yunnan, which results from historical migrations of *Yi*. is widely scattered. According to the same sources, the Sixth National Population Census declared that the population of *Yi* in Yunnan is 5 million people, which takes up 10.94% of the total population of Yunnan. According to the folk songs collected, *Yi* people currently are still singing the canon-like polyphony.

Musicologist Victor A. Grauer mentioned the relation between music and human migration in “Echoes of Our Forgotten Ancestors” (Grauer, 2006), which is thought that the different music in various regions may reflect the paths of human’s migration. Ethnomusicologist Joseph Jordania does a long-term research on the polyphonic tradition of many regions around the world in his book *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. It is considered by his research that the current polyphonic traditions are generally distributed in geographically isolated geological areas in the world (Europe, Asia and America), most of which are located in the mountains, islands, forests or continental fringes (Jordania, 2011: 36).

Nowadays, surviving *Yi* people live apart in Yunnan, which results from historical migrations of *Yi*. According to classical documents ancient *Yi* people were divided into 6 sub-groups. The six tribes and their descendants migrated frequently, which were influenced by foreign invasion, population expansion, regional competition and other factors. Therefore, whether the distribution of polyphonic tradition of *Yi* people now is related to their migration in the history? Does the vocal polyphony such as canon, heterophony and free counterpoint sang by *Yi* people today have inter-

relation with the traces of migrations? This study focuses on the Yunnan in the Southwest China, and attempts to search the relation between polyphony and ethnic migration by analyzing their folk songs.

Through viewing the types of their polyphony, this study attempts to search the possibilities. According to classical documents, ancient *Yi* people were divided into 6 sub-groups.

### **Research Materials**

This study concerns both written and audio documents. The written documents of *Yi* in classical Chinese were mainly written by the literati, from which the following migration paths of this group could be pieced together, but the literati obtained little musical knowledge, the description of music is either imprecise or rarely involved. Therefore, the audio documents will also take current folk song collection into account, although it is hardly to cover all regions and all tribes.

### **Migration of *Yi***

According to the literature in ancient *Yi* language, including the books which written down form their oral tradition, for example *Branch of Six Ancestors* (1986 translated into Chinese), *The Flooding* (1987 translated into Chinese) and *The record of Southwestern Yi* (written in 1644–1729, since 1988 translated into Chinese), the *Yi* has a history of at least 3000 years in Yunnan (Ma Changshou, 1987: 1–6). At present, except originated in Yunnan theory, the international academic circles have different opinions on the origin of *Yi*, such as form foreign theory and native-foreign integration theory. However, the fossil of “*Ramapithecus*” (8 million years ago) in Lufeng County, Yunnan in 1976 reflected that Yunnan was one of the most important regions of human origin. These fossils are mainly located in Chuxiong regions, which are still the place of residence of the descendants of *Yi*. The fossil of “*Yuanmou Man*” in Yuanmou County in 1965 proved that people settled in Yunnan about 1.7 millions ago, thereafter the contemporary studies consider that *Yi* is the lineal descendant of “*Yuanmou Man*” (Shi Youwan, 1996; Compilation Committee for Dictionary of *Yi* in Honghe ed., 2002: 458). Considering the archaeological evidences and their own memories, this study will date back the history of *Yi* and reconstructed its migration paths.

The documents of *Yi* and the research of academic circles, Apu Dumu was regarded as the common ancestor of *Yi* people and his descendants were divided into six sub-groups: Wu, Zha, Nuo, Heng, Bu and Mo. The migration of *Yi* started from these six sub-groups. They migrated outward from Luoyishan. Scholars have different explanations to the region of “*Luoyishan*”, but it is generally thought that it is today’s Luquan, Kuaize, Dongchuan in the northeast of Yunnan, Huili in Sichuan Province and other regions. The six sub-groups and their descendants had experienced migration for many times because of the dynastic changes, foreign invasion, ethnic internal competition and population expansion.

Wu and Zha migrated northward and lived near today’s Chengdu, Sichuan. Then, the descendants of the two tribes migrated to Alluvial Plain of Erhai Lake at the bottom of Diancang Mountain in Yunnan (today’s Baoshan and Dali Bai Autonomous Prefecture) and conquered the local indigenous people by forces. Wu and Zha were regarded as the ancestors of scattered *Yi* people in Middle and West Yunnan and their descendants, who are closely related to this study, migrated to Middle and South Yunnan in Tang Dynasty (618–907) at latest (Compilation Committee for Brief History of *Yi* ed., 2009: 33).

Other sub-groups like Nuo and Heng migrated to the northwest to reach today’s Liangshan in



Sichuan province, which is the main ethnic group of Yi in Liangshan Autonomous Prefecture now.

Bu migrated to east to Xuanwei, Yunnan, then to Guizhou Province. To the northeast arrived at today's Weining and to the southeast arrived at today's Pu'an. Mo migrated to today's Zhenxiong in the southeast of Yunnan and expanded to Bijie and other regions in Guizhou (fig. 1).

### Musical Analysis

According to the recordings *Baishibai – Songs Of The Minority Nationalities Of Yunnan* (1995), *Music of the Yi People in Yunnan* (1996), *Alili* (2004), *Nanwoka* (2005), *Music in Yunnan* (2005), *The Top – Original-Ecology Music in Yunnan* (2005), *Hua Yao Yi In China* (2010), *Four Types of Songs of Yi in South Yunnan* (2002) collected at present, there are 821 folk songs in Yunnan, including 120 songs of the Yi in East, Middle and South Yunnan. Among the 120 songs, 19 songs are polyphony, including heterophony, parallel and canon-like types. However, the 7 heterophonic songs are not regarded as polyphony by many scholars (Jordania, 2011: 16). Two parallel polyphonic songs caused may be not by the purpose of singing in two parts, but by the different vocal range of male and female (Lu, 2009: 284–285). These types of polyphony is eliminated temporarily. On the other hand, the canon-like polyphony, which has as many as 10 songs, is very characteristic of Yi people, so this study is aiming at this type of polyphony. These 10 songs are mainly distributed in Honghe County, Shiping County and Jianshui County in Honghe Hani & Yi Autonomous Prefecture. Yi people lived in this region are the descendants of Wu and Zha that migrated to South Yunnan.

Among these canon-like polyphony in this region, *Anuhai* of Honghe County and *Wusanqiang-Juqiang* of Jianshui County are selected for analysis and observation. *Anuhai* has short phrases and narrow ranges. The successional imitation is stuck to the first part. The melody is of no embellishment, in a relatively regular format (ex. 1). As observed from *Wusanqiang-Juqiang*, it has longer phrases and wider ranges. There are long temporal distance between successional imitation and the first part. The melody changes in a way that can be seen slightly at the beginning of each phrase and shortens or extends later on. Besides, the yodel-like singing style with interchange between chest sound and falsetto is adopted (ex. 2).

The canon-like polyphony involves some ancient elements. First of all, polyphony is regarded as ancient (Jordania, 2011). Secondly, the yodel singing style is considered to be one of the characteristics of the ancient singing type, such as Hugo Zemp's study on Switzerland's polyphony (Zemp, 1979/1990), Simha Arom's study on Pygmy's polyphony (Merriam, 1976: 166) and Jordania's study on Georgia's polyphony (Jordania, 2011). Thirdly, many nonsense syllables appear in the lyrics of these songs. There are studies on nonsense syllables as the ancient element of songs such as Grauer's study on "Pygmy-Bushmen" musical style (Grauer, 2006: 8) and Lu Yu-hsiu and Chen Chun-bin's study on Amis polyphony (Chen Chun-bin, 2013: 78). Fourthly, the short-phrase canon-like polyphony is no embellishment, and study indicates that this element is ancient. The "Pygmy-Bushmen" musical style is also with short phrases and no embellishment (Grauer, 2006: 8). The Sutartines form Lithuani has all of these musical elements above, which is considered as the appearance of the ancient cultures (Račiunaite-Vyčiniene, 2008: 242).

It could be deduced that the canon-like polyphony has two possibilities. First, it may be the local singing type in South Yunnan and the descendants of the two sub-groups Wu and Zha mastered this polyphonic singing form after migrating here. Nevertheless, except for canon-like polyphony in this region, other ancient elements mentioned above can still be found from our audio documents



in many other areas, where *Yi* people live. So polyphony may be also the ancient element of them. Along with the migration, other groups lost gradually the ability of polyphonic singing, which survived here. It can be said that they were more likely to have this polyphonic singing type before migration.

After migration, the descendants mainly live in mountainous areas (Yang, 1990: 13). It is considered by Jordania's study that the current polyphonic traditions are most distributed in the mountains, islands, forests or continental fringes (Jordania, 2011). The mountainous topography in Shiping County accounted for more than 94.7% (Compilation Committee for Dictionary of *Yi* in Honghe, 2002: 10). With a height of more than 1000m, mountainous topography in Honghe County accounted for 96% (Compilation Committee for Honghe County Annals, 1991: 58), and that in Jianshui County accounted for more than 60% (Compilation Committee for Jianshui County Annals, 1994: 71–74). On the contrary, the descendants of these two sub-groups in Alluvial Plain of Erhai Lake in West Yunnan and plain areas in Middle Yunnan don't have the ability of canon singing anymore. As less communication with the outside world, the canon-like polyphony survived in the descendants of Wu and Zha sub-groups in South Yunnan.

### References

- Chen, Chun-bin. (2013). *Listening to Taiwanese Aboriginal Music in the Post-modern Era: Media Culture, the Poetics/the Politics, and Cultural Meanings*. Taipei: Taipei National University of the Arts
- Compilation Committee for Brief History of *Yi* (editor). (2009). *Brief History of Yi*. Kunming: Yunnan People's Publishing House
- Compilation Committee for Dictionary of *Yi* in Honghe (editor). (2002). *Dictionary of Honghe Yi*. Kunming: The Nationalities Publishing House of Yunnan
- Compilation Committee for Honghe County Annals (editor). (1991). *Honghe County Annals*. Kunming: Yunnan People's Publishing House
- Compilation Committee for Jianshui County Annals (editor). (1994). *Jianshui County Annals*. Beijing: Zhonghua Publishing House
- Grauer, Victor. (2006). "Echoes of Our Forgotten Ancestors", In: *The World of Music*. Vol. 48(2): 5–58. Berlin: VWB
- Jordania, Joseph. (2011). *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi: Logos
- Lu, Yu-hsiu. (2009). *Exploring Musicology: New Aspects of music research of Taiwan*. Taipei: Wunan Book Co. Ltd
- Ma, Changshou. (1987). *Ancient History of Yi*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House
- Merriam, Alan P. (1976). "Aka pygmy music. Recording and Commentary by Simha Arom". In: *Ethnomusicology*. Vol. 20, #1
- Office for the Population Census of Yunnan Province, Yunnan Provincial Bureau of Statistics (editor). (2012). *Tabulation on the 2010 Population Census of Yunnan Province*. Beijing: China Statistics Press

- Račiunaite-Vyčiniene, Daiva. (2010). “Two Ways The Sutartines Have Spread in Modern Culture: The Sacred and The Profane”. In: *The IV International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 237–250. Editors: Tsurtssumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Shi, Youwan. (1996). *The Ancient History of Yi in Yunnan*. Kunming: Yunnan Ethnic Publishing House
- Yang, Zhengquan. (1990). “The Reasons of Various Branches of Yi”. In: *Journal of Chuxiong Teacher's Colleg.* #4: 11–16
- Zemp, Hugo. (editor). (1979/1990). *Collection du Centre National de la Recherche Scientifique*. Musée de L'Homme. C.N.R.S. 44/274726
- Zhang, Xingrong. (2010). *The Study of Polyphony in Yunnan*. Kunming: Yunnan University Press

**სურათი 1.** იის ხალხის მიგრაციის რუკა  
**Figure 1.** Migration of Yi people



მაგალითი 1. კანონის მსგავსი მრავალხმიანობა ანუჰაიდან (ჰონგეს ოლქი)

Example 1. Canon-like polyphony from *Anuhai* of Honghe County



მაგალითი 2. კანონის მსგავსი მრავალხმიანობა ვუსანქიანგ-ჯუქიანგიდან (ჯიანშუის ოლქი)

Example 2. Canon-like polyphony from *Wusanqiang-Juqiang* of Jianshui County

**მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და  
მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები**

**GENERAL THEORY AND MUSICAL-AESTHETIC  
ASPECTS OF POLYPHONY**



**პოლიფონია, როგორც საშუალება და ტროპი:  
როგორ „მუშაობს“ პოლიფონია 21-ე საუკუნეში**

მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ ნაშრომში (Bithell, 2010) სხვა კულტურების მრავალხმიანი სიმღერების ფუნქციები და მნიშვნელობები განვიხილე Natural Voice Practitioners' Network-ისა (დიდი ბრიტანეთი) და ორგანიზაცია „Village Harmony“-ისთან (აშშ) ასოცირებული სათემო გუნდების, მასტერკლასებისა და საზაფხულო სკოლების კონტექსტში. კერძოდ, დავსვი კითხვები: რატომ იქცევს მომღერლების ყურადღებას გარკვეული ჟღერადობები, რატომ ამჯობინებენ უცხოენოვანი სიმღერების შესრულებას და, მათი აზრით, რას იძენენ ისინი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკალური რეპერტუარისა და ვოკალური სტილების შესრულებისას. ამ კითხვებზე პასუხების მისაღებად მივმართე პირადი ინტერვიუებისა და კითხვარების საკუთარ კოლექციას, რათა მეჩვენებინა, თუ რამდენად მოიცავდა ჩემი რესპოდენტების განმარტებები ჰუმანისტურ, სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, პოლიტიკურ თუ ტექნიკურ და ესთეტიკურ სფეროებს.

წინამდებარე ნაშრომში გთავაზობთ პოლიფონიური სიმღერის, როგორც სოციალური და ინტერკულტურული საქმიანობის ფორმის, სოციალური კაპიტალის დაგროვებისა და ახალი ინდივიდუალობების აღმოჩენის საშუალების თეორიულ ანალიზს. ამისთვის, ნაწილობრივ, ვიყენებ ჩემს ახალ წიგნში – *სხვა ხმა, სხვა სიმღერა: საზოგადოების აღდგენა ბუნებრივი ხმისა და მსოფლიო სიმღერის საშუალებით* (Bithell, 2014) უფრო ვრცლად წარმოდგენილ თვალსაზრისებს. ამ წიგნში განვიხილავ ძირითადი თემებისა და კონცეფციების ისეთ ერთობლიობას, როგორიცაა მონაწილეობა, შემსრულებლობა, იდენტიფიკაცია, საზოგადოება, უფლებამოსილება, გათავისუფლება, ტრანსფორმაცია, ტრანსცენდენტულობა, თანაგრძნობა, თანაზიარობა, სადღესასწაულო განწყობა და კოლექტიური მხიარულება. ამათგან, ზოგიერთი ირიბად უკავშირდება მუსიკას. ისინი მიუთითებენ მრავალხმიანი სიმღერის შესრულებასთან ასოცირებულ ან მისგან მომდინარე ფართო შედეგების მთელ წყებას, რომელიც ადამიანებს აახლოებს. ძალზედ მნიშვნელოვანია, რომ ისინი მუსიკას განიხილავენ, როგორც ქმედებას ან პროცესს და არა, როგორც ნივთს ან პროდუქტს. ისინი ერთად შედიან ადამიანური გამოცდილების სამყაროში და ეს გამოცდილება თანაბრად მნიშვნელოვანია, როგორც ეგზისტენციალურ, ისე მუსიკალურ რეალობაში. სწორედ ეს არის ის სივრცე, რომელშიც ჩემი მსჯელობა წარმოდგენილი.

თავისი ესეების კრებულში *მუსიკა და მნიშვნელობა* (დაიბეჭდა, როგორც ბრიტანეთის ენომუსიკოლოგიის ჟურნალის სპეციალური გამოცემა) ტიმოთი რაისი ახდენს მუსიკოლოგებისა და ეთნომუსიკოლოგების მიერ გამოყენებული მთელი რიგი მეტაფორების იდენტიფიკაციას; აქ მუსიკა განხილულია, როგორც ხელოვნება, გართობა, როგორც ემოციური გამოხატულება, სოციალური ქცევა, როგორც ფართო მოხმარების საგანი, მუსიკა, როგორც საცნობარო სიმბოლო და მუსიკა, როგორც ტექსტი. მისი

აზრით, კულტურულად სპეციფიკური მეტაფორები „შესაძლოა, ისეთივე უსასრულო იყოს, როგორც თვით საკვლევი კულტურებია“. მის მიერ შემოთავაზებულ მაგალითებს შორისაა ნავაჰოს ინდიელების წარმოდგენა მუსიკაზე, როგორც სამკურნალო საშუალებაზე (Rice, 2001: 23); ხოლო ვიტ ერლმანი ნაშრომში სამხრეთაფრიკულ ჟანრზე ისიკათამია (*isicathamiya*) ამბობს, რომ „ხელოვნების არსი“ მდგომარეობს არა რომელიმე მნიშვნელობაში, როგორც ასეთში, არამედ „ურთიერთქმედებაში, რომელსაც ის იწვევს“ (Erlmann, 1996: 481). რაისი აღნიშნავს, რომ მეტაფორები და მნიშვნელობები არც ფიქსირებულია და არც ერთობლივად ექსკლუზიური. მოცემული კულტურის ფარგლებში, შესაძლოა, შევნიშნოთ გადასვლა ერთი გავრცელებული მეტაფორიდან მეორეზე სოციალური, ეკონომიკური და პოლიტიკური კლიმატის ცვლილებების პასუხად. შესაძლოა, ადგილი ჰქონდეს მრავალრიცხოვანი მნიშვნელობების თანაარსებობას სხვადასხვა საკითხის გარშემო. რაისის აზრით, მუსიკის სიძლიერე მის მოქნილ და მრავალვალენტურ ბუნებაში მდგომარეობს.

ჩემი გამოკვლევების თანახმად, პოლიფონიურ სასიმღერო ტრადიციებში, რომელთაც დღეს არსებობა უხდებათ როგორც ბუნებრივ, ისე ტრანსნაციონალურ გარემოში, ყველაზე ძლიერი მეტაფორები უკავშირდება მუსიკას, როგორც სოციალურ ურთიერთქმედებას, მუსიკას როგორც აღმოჩენას და მუსიკას, როგორც ტრანსცენდენციას. ასევე, წინა პლანზეა ისეთი თემები, როგორიცაა მუსიკა, როგორც სამკურნალო საშუალება ან თერაპია და მუსიკა, როგორც შემაკავშირებელი ძალა. ვიმედოვნებ, მუსიკის ნაირსახეობების, როგორც მსოფლიო მუსიკის ინდუსტრიასთან დაკავშირებული კულტურული პროდუქტის ალტერნატივების დევნაში, გარკვეულწილად, შევძელი, ნათელი მომეფინა შემდეგ კითხვებზე: რა დაიკარგა ან რა იქნა მოპოვებული 21-ე საუკუნეში შეცვლილ პოლიფონიურ ლანდშაფტში?

თანაზიარობა – დეფინიციის მიხედვითაც კი – მრავალხმიანი მღერის ძირითადი ქვაკუთხედი. როგორც იელის უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის პროფესორი რობერტ ფარის ტომსონი გვეუბნება დოკუმენტურ ფილმში ცენრალური აფრიკის ბაიაკას ხალხის მრავალხმიანობაზე: „მინისგან ვერასდროს მიიღებთ მუსიკას ჯგუფის გარეშე“ (Kidel, 1992). ჩრდილოეთ სარდინიის საძმოების პოლიფონიური ტრადიციების შესახებ გამოკვლევაში ბერნარდ ლორტატ-ჯაკობის მთავარი თეზისი ასე ჟღერს: „აკუსტიკური ჰარმონია არის სოციალური ჰარმონიის პირდაპირი შედეგი და მის გარეშე არ არსებობს“ (Lortat-Jacob, 1998: 10). რუსულ პოლიფონიურ ტრადიციებზე საუბრისას ირინა რასპოპოვა ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მომღერლებს უნდა შეეძლოთ ერთად მუშაობა არაიერარქიული პრინციპით. შეუძლებელია, ადამიანებმა პოლიფონიურად იმღერონ (ჰარმონიულისგან განსხვავებით), თუ არა აქვთ ერთმანეთთან „შენწყობის“ უნარი (Raspopova, 1996: 9). ამგვარი დაკვირვებები მიაჩნია, რომ პოლიფონიური შემსრულებლობა საჭიროებს და აძლიერებს პრაქტიკულ თანამშრომლობასა და ურთიერთგაგებას.

მაკედონიასა და ჩრდილოეთ ამერიკაში მცხოვრები პრესპა ალბანელების პოლიფონიური პრაქტიკის შესახებ ჯეინ შუგარმანის გამოკვლევის ქვაკუთხედიც მსგავსი მოსაზრებებია „ესთეტიკური და სოციალური შეხედულებების ორმხრივობის“ თაობაზე (Sugarman, 1997: 22). შუგარმანი გვთავაზობს, ვისაუბროთ პოლიფონიურ სიმღერაზე სოციალური, მორალური და არა წმინდად მუსიკალური ან ესთეტიკური თვალსაზრისით. ის აღწერს, რომ საზოგადოებრივ თავყრილობებზე „სიმღერა, როგორც ურთიერთობის საშუალება, საუბარზე უპირატესია“ (Sugarman, 1988: 4). ჩვეულებრივ, სამხმიანი პოლიფონიური სიმღერის ზედა ორი ხმა სოლისტების მიერ სრულდება, ხოლო დანარ-

ჩენები ბანს აძლევენ. შებანება „გვარწმუნებს, რომ ოთახში მყოფთაგან ვერავინ ისაუბრებს, რადგან პირი, რომელიც ბანის პარტიის შესრულებითაა დაკავებული, საუბარს ვერ შეძლებს“ (Sugarman, 1997: 221). ამგვარ კოლექტიურ სიმღერაში მონაწილეობის ხარისხი პირდაპირ უკავშირდება ვალდებულებისა და ღირსების საკითხს — ჩვენ ასევე ვიგებთ, რომ „სიმღერა ერთი ოჯახის მიერ მეორეს პატივისცემის გაცხადების საშუალებად, მორალურ აქტადაა მიჩნეული“ (Sugarman, 1997: 59) და შუგარმანი ასკვნის, „თუ პრესპარაქტებს არ აქვთ კოდიფიცირებული მუსიკალური თეორია, მათ აქვთ სხვა რამ, რაც სოციალურ ქცევაში სიმღერის თეორიას უახლოვდება“ (Sugarman, 1988: 6). სიმღერის სოციალური განზომილებები უკავშირდება არა მარტო ვალდებულებას, არამედ, რასაკვირველია, გასამრჯელოსაც: პრესპას შემთხვევაში კოლექტიური სიმღერის განსაკუთრებული ორგანიზების მიზანი სიახლოვისა და აღფრთოვანების შეგრძნების გაძლიერებაა.

მუსიკისა და თანაზიარობის თემის სხვა ვარიანტები განხილულია ტომას ტურინოს ნიგნში „მუსიკა როგორც სოციალური ცხოვრება: მონაწილეობის პოლიტიკა“. ტურინო საუბრობს მუსიკის ქმნადობის ორი, მკვეთრად განსხვავებული სახეობისთვის დამახასიათებელ ფუნდამენტურ სხვაობებზე, რომელთაც ის უწოდებს „წარმომადგენლობით შესრულებას“ და „მონაწილეობრივ შესრულებას“. წარმომადგენლობითი შესრულებისას მისი წევრები წარმოადგენენ განვრთნილი სპეციალისტების, პროფესიონალი მუსიკოსების კლასს, რომლებიც (ხშირად დიდი კომპოზიტორების მიერ შექმნილ) მუსიკალურ „წანარმოებებს“ ასრულებენ შედარებით პასიური (და ხშირად, საზღაურის გადამხდელი) აუდიტორიისთვის. ტურინოს ეს მოდელი ასოცირდება იერარქიის, შეჯიბრისა და სარგებლის ღირებულებებთან, რაც კაპიტალისტურ-კოსმოპოლიტურ ფორმაციას მიეკუთვნება (აქ ჩვენ მუსიკალური პროდუქტის სამყაროში ვიმყოფებით). ამის საპირისპიროდ, მონაწილეობრივი შესრულება მიესადაგება დემოკრატიულ სულს, რომელიც აქტიური მონაწილეობის მაქსიმალურად გაზრდისთვის იღწვის (აქ ჩვენ მუსიკის, როგორც პროცესის სამყაროში ვართ). ნაცნობი ტერმინებით რომ ვთქვათ, ტურინო ასე ახასიათებს მონაწილეობრივ შესრულებას: „აქტივობის განსაკუთრებული სფერო, სადაც სტილიზებული ბგერა და მოძრაობა კონცეპტუალიზებულია, როგორც გაძლიერებული სოციალური ურთიერთქმედება“. როცა „მუსიკა ამ გზით იქმნება, შემსრულებელთა განსაკუთრებული კონცენტრაცია სხვა ადამიანებზე“ „არის ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ მონაწილეობრივი მუსიკა-ცეკვა სოციალური ერთიანობის ასეთი ძლიერი ძალაა“ (Turino, 2008: 28, 29).

სოციალური ერთობა არის მთავარი კონცეფცია ჰარვარდის პოლიტიკის მკვლევრის რობერტ პუტნამისა, რომელმაც საკუთარი გავლენიანი სოციალური თეზისი დაამკვიდრა თავისი ბესტსელერად ქცეული ნიგნით „კეგლის მარტო თამაში“ (Putnam, 2000).

ამ ნიგნში მან დაასაბუთა, რომ 1960-იანი წლების ბოლოდან მკვეთრად იკლო ამერიკელების განწევრიანებამ ისეთ დაწესებულებებში, როგორიცაა: სამოქალაქო ასოციაციები, სოციალური კლუბები, ეკლესიები და ერთობები. პუტნამის ნაშრომის მნიშვნელობა იმაშიც გამოიხატება, რომ ის ამ მონაცემებს პირდაპირ უკავშირებს როგორც ინდივიდის, ისე კოლექტივის ჯანმრთელობისა და კეთილდღეობის პარალელურ გაუარესებას, რაც, მისი აზრით, ნაწილობრივ, სათანადოდ ფუნქციონირებადი სოციალური ქსელების სუბ-პროდუქტებში თანაზიარობისა და ნდობის ნორმების შესუსტების შედეგია.

მისი აზრით, ამ მდგომარეობის გაუმჯობესებისათვის აუცილებელია საზოგადოებრივი საქმიანობის გააქტიურება (რაც, პუტნამის თქმით, სოციალური კაპიტალის გაზრდის ტოლფასია). ხელოვნებაში აქტიური მონაწილეობის იდენტიფიკაცია „განსაკუთრებით გამოსადეგია საყოველთაოდ მიღებული ტრანსცენდენტული სოციალური ბარიერებისთვის“. პუტნამს მაგალითად მოჰყავს სიმღერა, როგორც ხელმისაწვდომი საქმიანობა მოცლილობის ჟამს, რომლის დროსაც ადამიანებს შეუძლიათ დააგროვონ სოციალური კაპიტალი. ამ თვალსაზრისში, შესაძლოა, ყველაზე მართებული იყოს ის, რომ „ერთად სიმღერა არ მოითხოვს იდეოლოგიის, სოციალური ან ეთნიკური წარმოშობის გაზიარებას“ (Putnam, 2000: 411).

ასეთ ვითარებაში და საუბართან შედარებით სიმღერის უპირატესობის შუგარმანისეული თვალსაზრისის გათვალისწინებით, შეგვიძლია დავამატოთ “WaterAid”-ის მოხალისის კომენტარი წყლის პროექტისათვის დაწერილ ელენ ჩადვიკის სიმღერის ანონსში: „ჩვენ არ შეგვიძლია ერთდროულად ვისაუბროთ, მაგრამ შეგვიძლია ყველამ ერთდროულად ვიმღეროთ“<sup>1</sup>. უფრო მეტიც, საერთო სასაუბრო ენის არქონა სიმღერაში ხელს ვერ შეგვიშლის.

ბრიტანეთსა და სხვა ქვეყნებში სამოყვარულო საზოგადოებრივი გუნდებისა და მსოფლიო მუსიკის გუნდების სიმრავლე ამტკიცებს, რომ ვოკალურ პოლიფონიას გააჩნია სწორედ ის თვისებები და მახასიათებლები, რაც ადამიანებს სწრაფად აახლოებს, რესურსების მინიმალური ინვესტირებითა და საზღაურის დაუყოვნებლად მიღებით. ბევრი შერჩეული სიმღერა ზეპირი ტრადიციიდანაა და ამიტომ კარგად ერგება საზოგადოებრივ ხასიათს. ისინი სმენით შეისწავლება და ამიტომ ხელმისაწვდომია ნოტების არმცოდნე მრავალი ადამიანისთვის. სიმღერის შესწავლას, მუსიკალურ საკრავზე დაკვრისაგან განსხვავებით, არ ჭირდება წლების მანძილზე ნელი და ზოგჯერ მტკივნეული წვრთნის გავლა. ამავედროულად, მას არ ესაჭიროება რაიმე ფასიანი აღჭურვილობა ან ტექნოლოგია. ის ადვილად სატარებელი და სპონტანურია. მონაწილეებს სიამოვნების მიღება ბევრ სხვადასხვა დონეზე შეუძლიათ: ჰარმონიებით გამონეული აღელვება, ახალი მუსიკის აღმოჩენა, ახალ ხალხთან შეხვედრა, ვისაც შეიძლება დაუმეგობრდეს კიდეც, ზოგ შემთხვევაში, აღმოაჩინოს მისთვის აქამდე უცნობი ხმა და, შესაძლოა, გადალახოს ამასთან დაკავშირებული შიშები და დაბრკოლებები. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვნახოთ, როგორ მუშაობს მუსიკა აღმოჩენის, გათავისუფლებისა და თერაპიული კუთხით.

სოციალური კაპიტალის მოდელი გვეხმარება იმის ახსნაში, თუ რა სარგებლობა მოაქვს ასეთი ტიპის გუნდის წევრობას (ისევე, როგორც ტრადიციულ ანსამბლში სიმღერას, იმის გათვალისწინებით, რომ ზოგიერთი ტრადიცია ხანგრძლივ შესწავლას მოითხოვს). ასევე, არსებობს უფრო ზუსტი სამეცნიერო განმარტებები სიმღერის დადებითი ზემოქმედების შესახებ ჯანმრთელობასა და კეთილდღეობაზე. ამ ბოლო დროს მრავალი კვლევა ჩატარდა სიმღერის სარგებლიანობაზე მეცნიერების ისეთ დარგებში, როგორიცაა მუსიკის ფსიქოლოგია, ჯანდაცვა და სოციალური უზრუნველყოფა. სიდნეის De Haan-ის ხელოვნებისა და ჯანმრთელობის კვლევითი ცენტრი და Canterbury Christ Church University-ს ინტერდისციპლინალური ჯგუფი დიდ ბრიტანეთში, მაგალითად, მუშაობს სამეცნიერო ბაზის შესაქმნელად ისეთი მოვლენისათვის, როგორიცაა არა-მედიკამენტოზური ინტერვენცია „სიმღერა რეცეპტის“ სახით. სიმღერისა და ჯანმრთელობის კვლევაზე გამოქვეყნებული ნაშრომების სისტემატური მიმოხილვის პარალელურად, მათ ჩაატარეს გუნდის მომღერლების ჯვარედინი საერთაშორისო კვ-



ლევა ავსტრალიაში, ინგლისსა და გერმანიაში და დააარსეს გუნდები იმ მომღერლები-საგან, რომელთა ჯანმრთელობის მდგომარეობის პროგრესირებას ისინი თვალყურს ადევნებდნენ. მრავალი გამოკვლევით დადასტურდა ფიზიოლოგიური მაჩვენებლების მუსიკით გამოწვეული ცვლილებები: წნევის მომატება და გულისცემის აჩქარება, კუნთების ტონუსის გაზრდა და სუნთქვითი ფუნქციის გაუმჯობესება. ბიოლოგიურმა კვლევამ დაადგინა კავშირი მუსიკასა და ისეთი ჰორმონებისა და ნეიროტრანსმიტერების გამოყოფას შორის, როგორიცაა ოქსიტოცინი, სეროტონინი და დოპამინი, რომლებიც სხვადასხვაგვარად უკავშირდება კმაყოფილების, სიამოვნებისა და ზოგადად, კეთილდღეობის, პიროვნებათაშორისი სიახლოვისა და ერთობის შეგრძნებებს. სიმღერის კვლევებმა გამოავლინა იმუნოგლობულინ A-ს გამოყოფის მატება, რაც დადებით ან დამამშვიდებელ გამოცდილებასთან ასოცირდება და კორტიზოლის კლება (ეს ჰორმონი ემოციურ სტრესსთანაა დაკავშირებული). არსებობს მომღერლების, განსაკუთრებით, ხალხური რეპერტუარის შემსრულებლების მიერ დადასტურებული განცხრომის ან ინტოქსიკაციის შემთხვევების სამეცნიერო ახსნა. კორსიკული *paghjella*-ს მომღერლების მონაცემებში, ჩამოთვლილია ისეთი განცდები, როგორიცაა: სიამოვნება, თავისუფლება, ურთიერთობა და მაღლის ტრანსცენდენტული მდგომარეობა – ეს არის ყველა სიმღერაში შერწყმული ხმების ალქიმია. სწორედ მათმა გამონათქვამებმა შთამაგონა ჩემი წინა წიგნის სათაური – *Transported by Song* (Bithell, 2007).

ამასთან დაკავშირებით, უნდა ვახსენოთ ჰარმონიის მეცნიერებაც – შემსრულებლების თანახმად, გარკვეულ ინტერვალებსა და ჰარმონიულ კონფიგურაციებს აქვთ ძლიერი ინტუიტიური ეფექტი, ისინი წარმოქმნიან ფიზიკურ ვიბრაციებსა და მუსიკალურ ობერტონებს და, ამგვარად, პირდაპირ ხელს უწყობენ მაქსიმალური ეიფორიული მდგომარეობის შეგრძნებას. აქედან გამომდინარე, ჩვენ რა თქმა უნდა, შორს ვართ იმ გაგებისგან, რომ სიმღერა მხოლოდ სიტყვებისა და ნოტების შესწავლაა.

საინტერესოა იმის აღმოჩენა, რომ ზოგ შემთხვევაში სწორედ ასეთი ინტენსიური სასიმღერო გამოცდილება უღვივებს სურვილს მომღერლებს თავისი მუსიკალური გამოცდილება გაუზიარონ მათსავით უცხო კულტურის მოყვარულებს. ქალთა *a'capella* გუნდის *Zap Mama* დამაარსებელმა და წევრმა, ბელგიელ-ზაირიელმა მომღერალმა ანიტა დოლნიმ ჩემთან საუბარში ახსნა, თუ რატომ უყვარს რეპეტიციის პროცესი: „ეს ისეთი არაჩვეულებრივი ურთიერთქმედება და შეგრძნებაა, რომელიც ჩვენ შორის ცირკულირებს“. ის საუბრობდა, თუ როგორ გამოხატა მსმენელმა უზარმაზარი აღტაცება სცენაზე ჯგუფის შესრულების შემდეგ. მაგრამ, – თქვა მან, – „მათ არ ჰქონდათ სიმღერის ამგვარად შესრულების გამოცდილება, თუმცა მე დარწმუნებული ვიყავი, რომ ასე მღერა ყველას შეუძლია და არ მინდოდა, რომ ამგვარად სიმღერა ყოფილიყო მხოლოდ *მათთვის*“. სწორედ ამ გრძნობამ შთააგონა იგი, დაეწყო მასტერკლასების ჩატარება. მან ოქსფორდში ჩამოაყალიბა გუნდი *Afropean* – რომელიც ასრულებდა მის მიერ ხელახლა არანჟირებულ „ეთნიკურ“ რეპერტუარს, როგორც აფრიკული, ისე ევროპული გავლენებით. ისინი ემყარებოდა „კულტურული ნაზავის“ მისეულ ფილოსოფიას, რომლის საშუალებითაც *Zap Mama* - ს შესრულება იძენს „ხიდის ფუნქციას, რათა ხალხმა [უკეთ] გაიგოს...ეთნიკური მუსიკა“ (ინტერვიუ, 2009).

მაგრამ, რა ვუყოთ უფლებებსა და წესებს, საკუთრებასა და ავთენტურობას, რაც ინტერკულტურულ საკითხებზე კამათის გარდაუვალი თემაა? ზოგიერთი სასარგებლო თვალსაზრისი შეიძლება ვიპოვოთ ე. პატრიკ ჯონსონის (ავსტრალია) კვლევაში გოსპელზე, რომელსაც მთელი თავი ეთმობა მის წიგნში *შესაბამისი სიბნელე: შემს-*



რულებლობა და ავთენტურობის პოლიტიკა. ჯონსონი აფრიკელ-ამერიკელი მკვლევარი და გოსპელების შემსრულებელია, ამიტომ მისი კვლევა განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ განიხილავს იგი ძალაუფლებისა და წარმომადგენლობის საკითხებს, რა გზებით პასუხობს მთავარ კითხვას: „როგორ აღადგენს, რა შესაძლებლობას აძლევს, ხელს უწყობს თუ ამარცხებს, იწვევს, ანგრევს, აკრიტიკებს და ანეიტრალებს შესრულება იდეოლოგიას?“ (Johnson, 2003: 161). საკვირველია, მაგრამ ის ენერგიულად აკრიტიკებს იმას, რასაც თავად „ავთენტურობის სიგიჟეს“ უწოდებს. ის აღწერს, თუ როგორ თავშეკავებით პასუხობდა ბევრი ავსტრალიელი რესპოდენტი შეკითხვას, თუ რამდენად კანონიერია მათი, როგორც თეთრი და უმეტესწილად ათეისტი ენთუზიასტის მიერ მსოფლიოს მეორე ნახევრის შავი რელიგიური თემების მუსიკის შემსრულებლობა. თავად თვლის, რომ ამგვარი აზროვნება „ვერ ახერხებს მუსიკის დისკურსიულობის ფორმულირებას“ (Johnson, 2003: 198). ავტორის აზრით, ავთენტურობის მიწერა შავკანიან ამერიკელებზე და „გოსპელის“ სხვებისთვის, მათ შორის მისთვისაც, არაავთენტურად მიჩნევა, ემსახურება არა მხოლოდ ავთენტურობის რასობრივ კონტექსტში განხილვის უკვდავყოფას, არამედ მასთან ფარულ გარიგებასაც. სწორედ ამ დისკურსმა შექმნა შავკანიანთა ფოლკ-კულტურის მასობრივი მარკეტინგის საფუძველი თეთრი აუდიტორიისთვის, ავთენტურობის მნიშვნელობისა და მისი მარკერების, როგორც მუდმივი დაყოფის, „გეტოიზაციისა“ და იზოლაციის ტიპის მეტისმეტად ფუნდამენტალისტური ინტერპრეტაცია. თუ ავთენტურობის საკითხს გვერდზე გადავდებთ, მისი თქმით, „გამოჩნდება შესაძლებლობების სხვა კომპლექტი“. თუ დავუშვებთ, რომ შესრულებას აქვს „დამოწმების ეპისტემოლოგიური ჩარჩოს შეცვლის პოტენციალი“, მაშინ გოსპელის მუსიკა „საკმაოდ მდიდარი კულტურული ფორმაა იმისათვის, რომ ის გამარტივებულ ესენციალისტურ/ანტიესენციალისტურ ბინარულობაში იქნას მოქცეული“ (Johnson, 2003: 197–198). ასევე ნათელია ჯონსონისეული მსჯელობა იმის შესახებ, თუ რა როლს ასრულებს ინტერკულტურული შესრულება ამ შემთხვევაში: „თეთრი ავსტრალიელების მიერ გოსპელის შესრულება საოცრად განსხვავდება სოციალურად და კულტურულად მოწონებული ავსტრალიური კულტურული შემსრულებლობისგან, რადგან მათ აქვთ პოტენციალი დაარღვიონ მკაცრად მაკრიტიკებელი თეთრი ჰეგემონური სისტემა, რომელიც განაგებს ქცევას, რწმენასა და შეხედულებებს“ (Johnson, 2003: 207). გოსპელის შესრულება მათ საშუალებას აძლევს, საკუთარ თავში აღმოაჩინონ „აქამდე განუვითარებელი ან მძინარე ნაწილი“; ჯონსონის აზრით, სწორედ მანამდე არგანცდილის ერთმანეთისთვის გაზიარება ქმნის ერთობის საკმაოდ ძლიერ შეგრძნებას (Johnson, 2003: 188).

კულტურათაშორისი შეჯახების დინამიკა უფრო მძაფრია მაშინ, როდესაც მომღერლები, მიმართავენ რა სხვა მუსიკალურ მემკვიდრეობას, ჩადიან ამ მუსიკის სამშობლოში და ტრადიციულ შემსრულებლებს მათსავე ქვეყანაში ხვდებიან. მუსიკის, მოგზაურობისა და ტურიზმის თემისათვის მიძღვნილი ჟურნალ *The World of Music*-ის სპეციალური გამოცემის ბოლოსიტყვაობაში მარტინ სტოუქსი ხაზგასმით საუბრობს „მუსიკის, როგორც სოციალური შეხვედრის ფორმის“ უფრო დაწვრილებითი ეთნოგრაფიული კვლევის აუცილებლობაზე, ტურისტული შეხვედრებისა და ურთიერთგაცვლის კონტექსტში (Stokes, 1999: 141). და ისევ, მრავალხმიანი სიმღერა მონანილეობრივი და საინფორმაციო სახის იდეალური საშუალებაა ინტერკულტურული შეხვედრებისთვის. ფაქტია, რომ უცხოენოვანი სიმღერების შესრულება ადამიანებს საშუალებას აძლევს, ამ ენის არცოდნის მიუხედავად, გააზრებულად იურთიერთონ.

რადგან მრავალხმიანი სიმღერა ხშირად ასოცირდება მოცალეობასთან, მას შეუძლია სტუმრებისთვის შექმნას ამაღლებული სადღესასწაულო გარემო. მათთვის, ვინც მოგზაურობს უკვე შეყვარებული სიმღერების სამშობლოში, ზემოთ განხილულ მუსიკალურ ჯილდოებს სხვა პოტენციური სარგებელიც ემატება – მოგზაურობიდან მიღებული შთაბეჭდილებების სახით. თავისთავად, თავგადასავალი და საზღვარგარეთ მოგზაურობა ადამიანს სთავაზობს არა მარტო შეხვედრას ახალ გარემოსთან, ცხოვრების უცხო წესთან, არამედ უცხო დროსა და სივრცესთან ექსპერიმენტის, განსხვავებულ იდენტობასა და ყოფიერებაზე წარმოდგენებთან ურთიერთობის საშუალებას პიროვნულ დონეზე. ადგილობრივი სიმღერის ერთობლივი შესრულება შეიძლება იქცეს ძლიერ საშუალებად, რომელიც ამგვარ გამოცდილებას უფრო შინაგანს გახდის და ამ გზით განამტკიცებს იმის პოტენციალს, რომ აქ მიღებულ შთაბეჭდილებებს მოგზაურობის დროის მიღმაც გრძელვადიანი გავლენა ექნება მოგზაურის ემოციურ კეთილდღეობაზე.

ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ, თუ რამდენად ცხადად წარმოაჩენს მრავალხმიანობა სოციალურ ურთიერთობებს გლობალური თვალთახედვის თვალსაზრისით შუგარმანისა და სხვათა მიერ დაფიქსირებული ლოკალური შემთხვევების მაგალითზე. ჯორჯ ლიფსიცი წერს თუ „როგორ აძლევს კულტურა საშუალებას ადამიანებს რეპეტიციის საშუალებით ისწავლონ იდენტობები, პოზიციები და სოციალური ურთიერთობები, რაც ჯერ-ჯერობით შეუძლებელია პოლიტიკაში... პოპულარული კულტურა არა მხოლოდ ასახავს რეალობას, არამედ აყალიბებს მას“ (Lipsitz, 1994: 137). პოლიფონიური სიმღერის კულტურა მისით ახლად დაინტერესებულთ ეხმარება ახალი რეალობების ჩამოყალიბებაში. თავისი ნაშრომის – *The Cambridge Companion to Singing* პირველსავე გვერდზე ჯონ პოტერი ერთობ მოულოდნელად წერს: „გავხედავ გამოვთქვა მოსაზრება, რომ ის, რასაც ჩვენ ახლა მსოფლიო მუსიკას ვუწოდებთ არის ის, რისგანაც ვოკალური გამობატვის ახალი ფორმები გამოედინება“ (Potter, 2000: 1). თუმცა ეს არა მხოლოდ ვოკალური ექსპრესიის საკითხია. როგორც უკვე ვნახეთ, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მრავალხმიანობის შესრულებისას მრავალი სახის სარგებელი ერთიანდება და ძლიერდება: სიმღერა სასარგებლოა ჯანმრთელობისთვის, ადამიანის სხეულისა და განწყობის, ფსიქოლოგიური და ფიზიკური მდგომარეობისთვის, სოციალური სარგებელი ურთიერთქმედებს სხვა სარგებლებთან, საგანმანათლებლო და ჰუმანისტური სარგებლები სხვა კულტურებს ხვდებიან, მოგზაურობა ხელს უწყობს მსოფლმხედველობის გაფართოებას. ნათელია, თუ რას იგებს მიმღები, როდესაც მრავალხმიანობა ინტერკულტურული გაცვლის ნაწილია. კულტურულ კუთვნილებაზე ნორმატიული მაჩვენებლების თანახმად, ითვლება, რომ მიმღებისგან განსხვავებით, გამცემი ხშირად ჩამორთმეულის მდგომარეობაში რჩება. არამატერიალური მემკვიდრეობის მიკუთვნება განსხვავდება მატერიალური მემკვიდრეობის მიკუთვნებისგან. როდესაც უძველესი არტეფაქტები მუზეუმში თავსდება, ცხადია ისინი აღარ არიან წარმოდგენილნი მათთვის პირველად, ორგანულ გარემოში. მაგრამ როგორც ულფ ჰანერსი ამბობს: „ერთი უცნაური მომენტი კულტურის ეკონომიკაში... არის ის, რომ ეს რეზერვი, ტრანსნაციონალურად საერთოს განსაკუთრებული ტიპი, არ იღევა, ვინაიდან ადამიანებს შეუძლიათ მათი „გამოხატვები“ დანაკარგის გარეშე გასცენ“ (Hannerz, 1996: 62). ტურისტული შეხვედრების შემთხვევაში, გამცემებს ანუ მასპინძლებს ასევე შეუძლიათ ნახონ პრაქტიკული ან მატერიალური სარგებელი; და, შესაძლოა, ეს გახდეს ასეთ გაცვლებში მათი მონაწილეობის მოტივაცია.

როდესაც დღეს ქალაქში მრავალხმიანობას ვუსმენთ – უცხოელების ან ახალგაზრდების შესრულებით, რომლებიც საკუთარ მემკვიდრეობასთან მივიდნენ, როგორც „ნახევრად-აუთსაიდერები“, რასაკვირველია, უნდა დავინახოთ და გავიგოთ ის, თუ რა შეიცვალა მათ შესრულებაში სოფლელი ან წარსულის იმ მომღერლების შესრულებასთან შედარებით, რომელთა ხმები საარქივო ჩანაწერებშია შემორჩენილი. შეიძლება დავადგინოთ, რა დაიკარგა სირთულის, ვარიანტულობის, რეგიონული შესრულების ან გამომხატველობის სინატიფის თვალსაზრისით; შეიძლება აღვშოთ დედ დედგენილი წესების და ჩვენ მიერ ავთენტურ შესრულებად მიჩნეული დარღვევების გამო. ამ მოხსენებაში შევეცადე, სხვა პერსპექტივიდან მომეფინა ნათელი იმისათვის, რა შეიძლება შენაძინად მიგვაჩნდეს. ამ თვალსაზრისით, ასევე, მართებულია, გავითვალისწინოთ ტურინოსეული განსხვავება წარმომადგენლობით და მონაწილეობრივ შესრულებას შორის. წარმომადგენლობით კონტექსტში, სადაც მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნებაა, უნდა ველოდოთ გარკვეულ სტანდარტებსა და ნორმებს. მაგრამ როცა იგივე მუსიკა მონაწილეობრივი შესრულებითაა წარმოდგენილი და სოციალურ ურთიერთქმედებას ემსახურება (და ცალკეული პირისთვის აღმოჩენას, ტრანსცენდენციას ან თერაპიას წარმოადგენს), აზრი არა აქვს იგივე კრიტერიუმების გამოყენებას მისი მნიშვნელობისა და ეფექტურობის განსაზღვრისთვის. გარკვეულწილად, მოყვარული მომღერლების მრავალხმიანი სიმღერებით მოხიბვლა და მათი მონაწილეობა შესრულებაში, მუსიკის, როგორც სოციალური ქცევის აღორძინების ნაწილად შეიძლება იქნას დანახული, რაც თავისთავად არის მისი, როგორც ფართო მოხმარების სფეროს მიმართ მზარდი მიზიდულობის საპირწონე. აღორძინების ცნება შეგვახსენებს, რომ შეიძლება ისევ ვიპოვოთ ის, რაც დავკარგეთ.

სოფლად მრავალხმიანობა, შესაძლოა, იყოს, მაგრამ, როგორც იმ ყოფის კვალი, რომლის დაკარგვის გამოც ნოსტალგია გვაქვს. ის შეიძლება მოხმარების საგანი გახდეს მსოფლიო ბაზარზე, რაც გვაფორიაქებს, რადგან ჩვენ ვცდილობთ ავწონ-დავწონოთ სარგებელი და კომპრომისები. „ახლადმოქცეულთათვის“ – ქალაქის ახალგაზრდობის, მომლოცველების, მაძიებელთათვისა და ჰარმონიის არმქონე ქვეყნებში მცხოვრებთათვის<sup>2</sup>, რომლებიც ცდილობენ იყვნენ არა მხოლოდ მომხმარებლები, არამედ მონაწილეები, ეს, შესაძლოა, სამყაროს ახლებური შეცნობის გზა გახდეს. პოსტმოდერნისტული მემკვიდრეობა იმის ცოდნა, რომ ნებისმიერი მონათხრობი ამბავი, თითოეული მნიშვნელობა, რომელიც გაჩნდება, არის სიმართლე, რომელიც დანახვისა და გაგების ახალ გზებს გვთავაზობს. სწორედ ამას გულისხმობს რაისის თვალსაზრისი: „ეთნომუსიკოლოგებმა სერიოზულად უნდა მიიღონ ყველა მეტაფორა, რომელსაც წააწყდებიან, იქნება ის მათ მიერ შექმნილი თუ მათი კვლევის ობიექტისა, როგორც ჭეშმარიტების ფუნდამენტური მტკიცებულება, პრაქტიკული საქმიანობის მეგზური და ადამიანის ცხოვრებაში მუსიკის მნიშვნელობის სიღრმისეული გაგების წყარო“ (Rice, 2001: 22).

ეთნომუსიკოლოგიის, ანთროპოლოგიის, კულტურული კვლევების და პოლიტიკური მეცნიერებისა და მათ მიერ სხვადასხვა ეპისტემიოლოგიაზე ყურადღების გამახვილების დამსახურებაა, რომ დღეს ჩვენ ამგვარად შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ მუსიკალური აქტივობის დაშრევებული მნიშვნელობები. ერთი მხრივ, სამეცნიერო დისციპლინების სწორედ ასეთი მჭიდრო კავშირი და, მეორე მხრივ, მსოფლიო მუსიკის არენაზე მრავალხმიანობის ახალი სიცოცხლის გამოჩენა, საშუალებას გვაძლევს, სრულყოფილად გავიგოთ პოლიფონიის დანიშნულება 21-ე საუკუნეში.

### შენიშვნები

- <sup>1</sup> იხ.: <http://www.youtube.com/watch?v=BEolWXnGKVo>. ელენ ჩადვიკის სიმღერა WaterAid-ისთვის 2002. მთელი ბრიტანეთიდან ყოველ წელს სათემო გუნდების წევრებისგან შემდგარი 800 გუნდი მონაწილეობს ლონდონის ტემზის ფესტივალში აფრიკისა და ინდოეთის WaterAid-ის პროექტისათვის თანხის შესაგროვებლად
- <sup>2</sup> „ფორმულირება, ჰარმონიის არმქონე ქვეყნები“ არის ენდრიუ ბლეიქის წიგნის – *The Land Without Music* – ჩემ მიერ ადაპტირებული სათაური. ჩემი ბრიტანელი რესპოდენტების აზრით, მათ მიერ სხვა კულტურების მრავალხმიანი სიმღერების შესრულების ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ ბრიტანული ხალხური მუსიკა, ძირითადად, ერთხმიანია

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

CAROLINE BITHELL  
(GREAT BRITAIN)

POLYPHONY AS TOOL AND TROPE: THEORISING  
THE “WORK” OF POLYPHONY IN THE 21st CENTURY

In the paper I wrote for the Fourth International Symposium on Traditional Polyphony in 2008 (Bithell, 2010), I described the functions and meanings of singing multipart songs from other cultures in the context of the community choirs, workshops and summer camps associated with the Natural Voice Practitioners’ Network (based in the United Kingdom) and the organisation Village Harmony (based in the United States). In particular, I addressed questions about why singers are attracted to particular sounds, why they might prefer to sing songs in languages other than their mother tongue, and what they feel they gain from learning musical repertory and vocal styles from different parts of the world. In answering these questions, I drew on my collection of personal interviews and questionnaires to show how the explanations of my respondents encompassed humanistic, social, psychological and political realms, as well as the technical and aesthetic.

In the present paper, I offer a more theoretical analysis of polyphonic singing as a form of social and intercultural engagement, a tool for building social capital, and a site for exploring new subjectivities. For this, I draw in part on ideas presented at greater length in my new book, *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song* (Bithell, 2014). There, I pursue a set of key themes and concepts, including participation, performance, identity, community, empowerment, liberation, transformation, transcendence, empathy, reciprocity, conviviality and collective joy. Some of these, as will be immediately apparent, relate only obliquely to the music itself. What they point to are a set of broader affects, consequences and states of being associated with, or derived from, singing the multipart songs that bring the people in these networks together. Crucially, they pertain to music as an action or process, rather than an object or product. Together, they open a window onto a world of human experience whose significance lies in the realm of the existential as much as the musical. This, then, is the territory in which my present discussion is situated.

In his contribution to a collection of essays on “Music and Meaning” (published as a special issue of the *British Journal of Ethnomusicology*), Timothy Rice identifies a series of metaphors in common use among musicologists and ethnomusicologists: these include music as art, music as entertainment, music as emotional expression, music as social behaviour, music as commodity, music as referential symbol, and music as text. He also proposes that culturally specific metaphors “may be as endless as the cultures we study”: among the examples he gives is the Navajo notion of music as medicine (Rice, 2001: 23). Meanwhile, Veit Erlmann’s work on the South African genre *isicathamiya* led him to suggest that “the essence of art” lies not in any meaning as such but “in the interaction to which it gives rise” (Erlmann, 1996: 481). Metaphors and meanings, Rice notes, are neither fixed nor mutually exclusive. Within a given culture we might observe a shift from one dominant metaphor to another in response to fundamental changes in the social, economic and political climate. Multiple meanings might also co-exist, depending on the different subject positions



of those who have a stake in the music in question. The power of music, Rice suggests, surely lies in part in its malleable and multivalent nature.

In my own research into polyphonic singing traditions, both in their native habitats and in the transnational environments in which some of them now circulate, the metaphors that have emerged most forcefully are those of music as social interaction, music as revelation and music as transcendence. Themes of music as medicine or therapy (broadly speaking) and music as a force for bonding have also featured prominently. In pursuing these alternatives to the trope of music as cultural commodity that is more usually associated with the world music industry, I hope to shed a different kind of light on questions about what is lost or gained in the changing polyphonic landscape of the twenty-first century.

Sociability is – almost by definition – at the very heart of polyphonic singing. As Robert Farris Thompson (Professor of History of Art at Yale University) puts it in a documentary film about the polyphony of the Bayaka people of Central Africa, “You cannot get the music off the ground without the group” (Kidel, 1992). The central premise of Bernard Lortat-Jacob’s study of polyphonic singing traditions among the confraternities of Northern Sardinia is that “acoustic harmony results directly from social harmony and cannot exist without it” (Lortat-Jacob, 1998: 10). Writing about polyphonic traditions in Russia, Irina Raspopova emphasises that the singers must be able to work together in non-hierarchical way: it is impossible for people to sing polyphonically, as opposed to harmonically (in chords), unless they are able to “accommodate” one another (Raspopova, 1996: 9). These kinds of observations underline the fact that singing in polyphony both requires and reinforces a state of practical co-operation and mutual understanding.

A similar notion of “the two-way interaction between aesthetic and social considerations” provides the keystone for Jane Sugarman’s research into the polyphonic practices of Prespa Albanians in Macedonia and in the North American diaspora (Sugarman, 1997: 22). Sugarman tells us, speak of polyphonic singing in social and moral terms, rather than purely musical or aesthetic ones. She describes how at social gatherings singing is “expected to take precedence over conversation as a means of socializing” (Sugarman, 1988: 4). Typically, the two upper parts of the three-part polyphonic songs featured at these events are performed by soloists, with the rest of the assembled company joining in the bass drone. Droning “provides an assurance that no one in the room will be lured into conversation, for a mouth that is occupied with droning cannot also be speaking” (Sugarman, 1997: 221). The extent to which participating in this kind of collective singing is directly linked with matters of obligation and honour – we also learn that, “as an important means of asserting one family’s respect for another, singing is regarded as a moral act” (Sugarman, 1997: 59) – leads Sugarman to propose that “if Presparë cannot be said to have a codified music theory, they do have something approaching a theory of singing as social behaviour” (Sugarman, 1988: 6). The social dimensions of singing relate not only to obligation, of course, but also to reward: in the Prespa case, collective singing is carefully orchestrated to nurture a state of heightened intimacy and elation.

Further variations on the theme of music and sociability are played out in Thomas Turino’s book *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Turino sets out the fundamental differences inherent in two very different kinds of music making that he labels presentational performance and participatory performance. Presentational performance, which typically involves members of a specialist class of highly trained, professional musicians performing musical “works” (often by “great” composers) for a comparatively passive (and often paying) audience, is associated in Turino’s model with the values of hierarchy, competition and profit that belong to the capitalist-cos-

mopolitan formation. (Here we are in the realm of music as product.) Participatory performance, by contrast, fits with a democratic ethos that seeks to maximise active involvement. (Here we are in the realm of music as process.) In now familiar terms, Turino characterises participatory performance as “a particular field of activity in which stylized sound and motion are conceptualized most importantly as heightened social interaction”. The “special kind of concentration on the other people one is interacting with” when making music in this way, he goes on to say, “is one reason that participatory music-dance is such a strong force for social bonding” (Turino, 2008: 28, 29).

Social bonding is a key concept in the work of Harvard political scientist Robert Putnam, who established his influential social capital thesis with his best-selling book *Bowling Alone* (2000), in which he documented the dramatic decrease, from the late 1960s, in the numbers of Americans joining civic associations, social clubs, churches and unions. The import of Putnam’s work lies in the way he links this data directly with a parallel decline in health and wellbeing – both individual and collective – which he sees as resulting in part from the weakening of the norms of reciprocity and trust that are among the by-products of properly functioning social networks. It follows that recovery lies in the revival of community-based activity (which, in Putnam’s language, equates to an increase in social capital). Identifying active involvement in the arts as being “especially useful in transcending conventional social barriers”, Putnam makes explicit reference to singing as an accessible leisure activity through which people can accumulate social capital. Perhaps most pertinent of all is his proposal that “singing together does not require shared ideology or shared social or ethnic provenance” (Putnam, 2000: 411).

At this juncture, with Sugarman’s observations about singing’s pre-eminence over conversation still in mind, we might also add to the mix a comment made by a WaterAid volunteer in a trailer for Helen Chadwick’s Sing for Water project: “We can’t all talk at the same time, but we *can* all sing at the same time”<sup>1</sup>. Even more to the point, the lack of a common spoken language need not prevent us from singing together.

As has been proven by the vast numbers of amateur community choirs and world music choirs that can now be found in Britain and elsewhere, vocal polyphony lends itself eminently well to bringing people together remarkably quickly, with minimum investment in resources and with immediate rewards. Many of the songs chosen come from oral traditions and so are well suited to the participatory ethos. They are taught by ear and therefore accessible to the majority of people who do not read music notation. Singing bypasses the years of slow and sometimes painful apprenticeship involved in learning to play a musical instrument. It does not require any costly equipment or technology. It is also highly portable and lends itself to spontaneity. Participants may derive pleasure on many different levels: from the thrill of the harmonies, the discovery of new kinds of music, meeting new people who may soon become friends and, in some cases, finding a voice they didn’t know they had and perhaps overcoming associated fears and obstacles. Here, then, we can see music at work in its revelatory, emancipatory and therapeutic guise as well.

While the social capital model is a useful aid in elucidating the benefits of joining this kind of choir (and equally of singing in traditional ensembles, with the caveat that some traditions do require a lengthier apprenticeship), there are also more strictly scientific explanations for the efficacy of singing in having a positive impact on health and wellbeing. Recent years have seen a marked increase in research into the benefits of singing across a range of disciplines, including music psychology, public health and social care. The interdisciplinary team at the Sidney De Haan Research Centre for Arts and Health at Canterbury Christ Church University in the United Kingdom, for

example, has been working to build the research evidence base for drug-free interventions such as “Singing on Prescription”. Alongside undertaking a systematic review of published research on singing and health, they have conducted a cross-national survey of choral singers in Australia, England and Germany and established a series of choirs for people with specific health conditions whose progress they are then able to monitor. Indicators of the physiological changes caused by music (as shown by numerous studies) include a rise in blood pressure and heart rate, an increase in muscle tone, and changes in respiratory rate. Biological research has identified links between music and the release of hormones and neurotransmitters such as oxytocin, serotonin and dopamine, variously associated with feelings of satisfaction, pleasure and general wellbeing and with processes of interpersonal intimacy and bonding. Studies of singing in particular have pointed to an increase in the secretion of immunoglobulin A, associated with positive or relaxing experiences, and a decrease in cortisol, a hormone linked with emotional stress. Here, then, we have scientific explanations for the experiences of bliss or intoxication reported by many singers, and by singers of polyphony in particular. The accounts of the Corsican *paghjella* singers that inspired the title of my earlier book *Transported by Song* (Bithell, 2007) were packed with references to pleasure, liberation, communion and a transcendental state of grace – all seen as part of the mysterious alchemy of voices coming together in song. In this connection there are also hints of a science of harmony, with singers speaking of the way in which certain intervals or harmonic configurations have an intensely visceral effect, producing physical vibrations as well as musical overtones and thereby contributing directly to the sense of a euphoric peak experience. At this point, we are a long way indeed from the notion that singing is about learning the words and the notes.

It is interesting to discover that in some cases it is precisely these intense singing experiences that have given established singers the urge to share their own musical heritage with amateurs who are also cultural outsiders. When I interviewed Belgian-Zairian singer Anita Daulne – best known as one of the founding members of the female *a cappella* group Zap Mama – she explained that she had always loved the rehearsal process “because it’s such a good interaction and feeling that circulates between us”. She spoke of how audiences showed their immense delight when seeing the group perform on stage “but”, she said, “they didn’t *experience* that way of singing and I was convinced that way of singing is accessible for everybody and I didn’t want that way of singing [to be] just for *them*, far away”. It was this sentiment that inspired her to start giving workshops. The Afropean Choir that she went on to establish in Oxford – with a repertoire of “ethnic” songs that she had rearranged, drawing on both African and European influences – also built on her philosophy of the kind of “cultural mixing” that allowed Zap Mama’s performances to function as “a bridge or a door to make people understand . . . ethnic music [better]” (interview 2009).

What, then, of the more thorny questions of rights and rules, ownership and authenticity, which inevitably enter into debates about cross-cultural borrowings? Some especially salutary insights are to be found in E. Patrick Johnson’s study of gospel music in Australia that is the subject of a chapter in his book *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*. Of particular interest in Johnson’s analysis is the way in which he, as an African American scholar and performance artist who grew up with gospel singing, views issues of power and representation as he sets out to answer the central question: “How does performance reproduce, enable, sustain, challenge, subvert, critique, and naturalize ideology?” (Johnson, 2003: 161). Perhaps surprisingly, he mounts an energetic critique of what he terms “the authenticity bug”. He describes how many of his Australian interviewees expressed reservations about their own legitimacy as white and mostly

atheist enthusiasts performing the music of black religious communities on the other side of the world. He himself, however, sees such sensitivities as misplaced on the grounds that this way of thinking “fail[s] to articulate the discursivity of music” (Johnson, 2003: 198). To ascribe authenticity to black Americans alone and to regard the appropriation of gospel music by others – including oneself – as inauthentic, he argues, serves not only to perpetuate but also to collude with an essentialised racial discourse of authenticity. Insofar as it is this discourse that has formed the basis for the mass marketing of black folk-cultural forms to white audiences, an overly fundamentalist interpretation of what authenticity means and what its markers are may be viewed as a type of continued segregation or ghettoisation. Once the authenticity question is put to one side, he concludes, “another set of possibilities emerges”. If we allow that performance has “the potential to alter one’s epistemological frame of reference”, then gospel music is “too rich a cultural form to be confined to a simplistic essentialist/antiessentialist binary” (Johnson, 2003: 197–198). Johnson’s reading of the way in which the liberatory potential of cross-cultural performance plays out in this case is also illuminating: “Because [white Australians’] gospel performances are in striking contrast to the socially and culturally sanctioned Australian cultural performances, they hold the potential of transgressing the strictures of white hegemonic systems that sanction behaviors, beliefs, and attitudes” (Johnson, 2003: 207). In allowing Australian singers the opportunity to shed “the residual traces of British propriety”, gospel singing enables them to discover “a part of themselves that had been underdeveloped or lying dormant”, and it is the sharing of these previously unexpressed parts of themselves with one another, Johnson suggests, that creates such a strong sense of community (Johnson, 2003: 188).

The dynamics of cross-cultural encounters are brought into even sharper focus when singers who are drawn to other musical heritages in this way travel to the music’s place of origin and meet with traditional singers on their home ground. In his afterword to a special issue of the journal *The World of Music* on the theme of “Music, Travel and Tourism”, Martin Stokes highlighted the need for more nuanced ethnographic research into “the specificities of music as a form of social engagement” in the context of tourist encounters and exchanges (Stokes, 1999: 141). Here again, polyphonic singing lends itself as an ideal medium for intercultural encounter of a fully participative or immersive kind. The fact that it is perfectly possible to sing songs in a language one does not speak allows people who do not share a common spoken language to interact in a meaningful way. Since polyphonic singing is often associated with moments of leisure it is also conducive to generating a heightened atmosphere of conviviality when guests are present. For those who journey to the source of the songs they have already fallen in love with, the extra-musical rewards discussed earlier are intensified by yet another layer of potential benefits, derived this time from the experience of travel. In itself an adventure of discovery, a journey overseas offers the traveller not only an encounter with novel environments and unfamiliar ways of life but also the time and space to experiment, at a personal level, with trying on different identities and imagining different ways of being. Joining in singing the songs of a place can be a powerful way of making this kind of experience more visceral and thereby reinforcing its potential for having a longer-term impact on the traveller’s sense of self well beyond the timeframe of the journey itself.

We may now, then, bring notions of how polyphony manifests social relations in the relatively local cases documented by Sugarman and others into articulation with a global vision. George Lipsitz has written of how “culture enables people to rehearse identities, stances, and social relations not yet permissible in politics. . . . Popular culture does not just reflect reality, it helps constitute it”



(Lipsitz, 1994: 137). The culture of polyphonic singing is now helping to constitute new realities for many of those newly drawn into its ranks. Somewhat unexpectedly, John Potter wrote on the first page of *The Cambridge Companion to Singing*: “I would hazard a guess that what we now call world music is the well-spring from which new forms of vocal expression will flow” (Potter, 2000: 1). It is not only a matter of vocal expression, however. As we have seen, rewards of many different orders are conflated and amplified when people sing polyphonic songs from different parts of the world. There are the health benefits of singing with respect to the human body and mind, the psychological and physical rewards of singing harmonies, the social rewards of interacting with others, the educational and humanistic rewards of encountering other cultures, and the horizon-expanding rewards of travel. It is clear, then, what the receiver stands to gain when polyphony is part of an intercultural exchange. In normative readings of cultural appropriation the giver, by contrast, has all too often been portrayed as being left deprived. Appropriation of intangible heritage does not, however, equate to removal in the way that might apply to material heritage. When ancient artefacts are put in a museum, then clearly they are no longer in their original location. But as Ulf Hannerz puts it, “One curious thing about the economics of culture . . . is that this reserve, this particular kind of transnational common, does not risk becoming depleted merely because people borrow heavily from it, as people can keep giving meanings and their expressions away to others without losing them for themselves” (Hannerz, 1996: 62). In the case of touristic encounters, the givers or hosts may also benefit in practical or material ways and this, too, might form part of their motivation for entering into such exchanges.

When we listen to polyphony being performed today – whether by foreigners or by younger singers in the cities who have come to their own heritage as part-outsiders – we are, of course, likely to see and hear things that have changed when we compare these performances with performances by village singers or by singers from the past whose voices are preserved in archival recordings. We may identify losses – of complexity, of variants, of regional nuances or subtleties of expression; we may worry about transgressions of established rules and other markers of what we would consider to be an authentic performance. Here I have tried to shed light, from a rather different perspective, on what we might see as gains. In this regard, it is also pertinent to keep in mind Turino’s distinction between presentational and participatory performance. In presentational contexts, where music is serving above all as art, we might well expect certain standards and norms; but when that same music is appearing in a participatory capacity, where it is serving as social interaction (and, for some individuals, as discovery, transcendence or therapy), it does not make sense simply to apply the same criteria in assessing its value or efficacy. In some ways, the attraction of amateur singers to polyphony in its participatory guise might be seen as part of the revival of music as social behaviour, which in itself provides a counter-balance to the increasing pull towards music as commodity. The notion of revival also reminds us that things that are lost can be found again.

In the village, polyphony may be but a vestige of a way of life for whose passing we feel a sense of nostalgia. In the global marketplace, it may have become a commodity that leaves us with a sense of unease as we try to weigh the rewards and compromises. For its new converts who strive to participate and not just consume – the youth in the cities, the pilgrims and seekers, or those who dwell in the lands without harmony<sup>2</sup> – it can become a new way of being, a different way of experiencing the world. We do not have to approve or disapprove. The legacy of the postmodern turn is that we can rest in the knowledge that any story that is told, any meaning that emerges, is a partial truth which opens up new ways of seeing and understanding. This is what lies behind Rice’s insis-



tence that “ethnomusicologists should take all musical metaphors they encounter, whether of their own making or that of their research subjects, seriously and for what they are: fundamental claims to truth, guides to practical action and sources for understanding music’s profound importance in human life” (Rice, 2001: 22).

It is in large part thanks to new theoretical and methodological developments in the fields of ethnomusicology, anthropology, cultural studies and political science, and the different epistemologies to which they direct our attention, that we are now able to articulate the layered meanings and significances of musical activity in this way. It is this marriage of disciplinary advances on the one hand and developments in polyphony’s new life in the world music arena on the other that allows us to fully apprehend the work of polyphony in the twenty-first century.

### Notes

<sup>1</sup> See <http://www.youtube.com/watch?v=BEolWXnGKVo>. Sing for Water was launched by Helen Chadwick in 2002. Every year an 800-strong choir, made up of members of community choirs from across the UK, performs at the Thames Festival in London as a way of raising money for WaterAid projects in Africa and India. Sing for Water events now also take place in France, Germany and Australia, as well as different parts of Britain

<sup>2</sup> My formulation “the lands without harmony” is an adaptation of the title of Andrew Blake’s book *The Land Without Music*. One of the reasons given by several of my British interviewees for singing multipart songs from other cultures is that the British folk heritage features predominantly solo songs

### References

- Bithell, Caroline. (2007). *Transported by Song: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage*. Lanham, MD: Scarecrow Press
- Bithell, Caroline. (2010). “Polyphony in the Global Village: Motives and Meanings”. In: *The IV International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 553–572. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Bithell, Caroline. (2014). *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song*. New York: Oxford University Press
- Blake, Andrew. (1997). *The Land Without Music: Music, Culture and Society in Twentieth-century Britain*. Manchester: Manchester University Press
- Daulne, Anita. (2009). Interview with the author. Oxford, UK
- Erlmann, Veit. (1996). “The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s”. In: *Public Culture*, #8 (3): 467–487

- Hannerz, Ulf. (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London and New York: Routledge
- Johnson, E. Patrick. (2003). *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*. Durham and London: Duke University Press
- Kidel, Mark (dir.). (1992). *Pygmies in Paris*. BBC, La SEPT and Les Films D'ici
- Lipsitz, George. (1994). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London: Verso
- Lortat-Jacob, Bernard. (1998). *Chants de Passion: Au Coeur d'une Confrérie de Sardaigne*. Paris: Les Éditions du Cerf
- Potter, John. (2000). “Introduction: Singing at the Turn of the Century”, In: *The Cambridge Companion to Singing*. Edited by John Potter. Cambridge: Cambridge University Press
- Putnam, Robert D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon and Schuster
- Raspopova, Irina. (1996). *Irina Raspopova's Method of Voice-training in Folk Styles of Russian Polyphony*. Leiden: Parallax Music Publishing
- Rice, Timothy. (2001). “Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification and Control in the Bulgarian Case”. In: *British Journal of Ethnomusicology*, #10 (1): 19–38
- Stokes, Martin. (1999). “Music, Travel and Tourism: An Afterword”. In: *The World of Music*, #41 (3): 141–155
- Sugarman, Jane C. (1988). “Making Muabet: The Social Basis of Singing among Prespa Albanian Men”. In: *Selected Reports in Ethnomusicology*, #7: 1–42
- Sugarman, Jane C. (1997). *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago: University of Chicago Press
- Turino, Thomas. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: University of Chicago Press

## ბურდონის სემიოტიკური განზომილებები ტრადიციულ მუსიკაში

შეიძლება ითქვას, რომ ბურდონი ისეთი ერთ-ერთი (თუ არა ერთადერთი) მოვლენაა, რომელიც, თავისი მინიმალზმით, უმეტესი ეთნომუსიკალური კულტურის საერთო ნიშნად აღიქმება. თუ ეთნიკური მუსიკის მთავარ სიმბოლოდ ვინმე ბურდონს დაასახელებს, არგუმენტირებული პროტესტი მასთან ნამდვილად გაჭირდება.

რა შეგვიძლია შევმატოთ ბურდონის შესახებ საუკუნის განმავლობაში გამოთქმულ მოსაზრებებს? ყველა შემთხვევაში ჩვენი მოხსენება კომპილაციად გამოჩნდება, თუნდაც არამიზანმიმართულად. იმედია, ჩვენი ესსე, რომელიც მხოლოდ ანალიზის სტადიაზე განსჯას გულისხმობს, ინტენციის წასახალისებლად მაინც ივარგებს.

ვეცდებით, ბურდონი განვიხილოთ სემიოტიკის სამი ასპექტის მიხედვით, რომელსაც მედუშევსკის მიერ დახასიათებული ნიშნებიც ეხმიანება (Медушевский, 1976: 29–38). გამოვყოფთ ბურდონის სხვა, ჩვენი აზრით, პრინციპულ თავისებურებებსაც.

### ბურდონის სემანტიკა

ბურდონი, შეიძლება ითქვას, არქეტიპია, რომელსაც მრავალწახნაგოვანი მნიშვნელობები გააჩნია.

ცნება „ბურდონი“ ფრანგულად ზუზუნს<sup>1</sup> ნიშნავს ისევე, როგორც ინგლისურად – drone – ძველგერმანულიდან – ზუზუნს და გუგუნს. მსგავსი ეტიმოლოგია საკრავის მიერ ხმოვანების გაგრძელების შეუზღუდავ თვისებას ეფუძნება. ამასთან, ამ სახელებში იმანენტური თვისება – ბგერის განგრძობაც ჩანს. თავისი წარმოშობით, ბურდონი, ცხადია, ნიშანი-ხატია, მეტაფორაა, ისევე, როგორც „ოსტინატო“. მაგრამ, ცხადია, ბურდონის კონცეპტი არ არის ერთიარუსიანი და ერთმნიშვნელობიანი. გარდა გაბმული ბგერისა, გამოხატვის პლანში იგი აღნიშნავს ფონს, საყრდენ ტონს, რეჩიტაციას. შინაარსის პლანში იგი შეიძლება მიგვანიშნებდეს ერთიანობაზე, სტაბილურობაზე, ტრანსცენდენტულ სანყისზე...

ბურდონს გააჩნია გარკვეული კონოტაციური მნიშვნელობებიც, რომელიც, შესაძლებელია, თავად ადრესატმა მიანიჭოს მას. მაგალითად, „მინა“, „საყრდენი“, „ზეცა“ (ზედა რეგისტრში).

ბურდონი, როგორც ტონიკალური ბგერის აღმნიშვნელი, ერთი მხრივ, ხოლო როგორც სიმშვიდისა და სიმყარის აღმნიშვნელი – მეორე მხრივ, ერთგვარი „სახლის“, „ბინის“ სიმბოლოდაც შეიძლება აღვიქვათ. ამიტომ არაა გამორიცხული, მასში ერთგვარი ნოსტალგიური მნიშვნელობაც მოვიაზროთ. საინტერესო იქნებოდა ამ მხრივ იმ ფილმთა საუნდტრეკების განხილვა, სადაც ნოსტალგიის თემაა ასახული.

შეიძლება ითქვას, რომ ბურდონი, გარკვეული აზრით, ნიშნავს ყოველდღიურობას, თვით სიჩუმესაც. სიჩუმეც ფონია, სიჩუმეც ერთგვაროვანია... ამავე დროს, ჩვენ სიჩუმედ აღვიქვამთ გარკვეულ ხმოვანების კომპლექსსაც, რომელსაც შეჩვეული ვართ,

როგორც ყოველდღიურ, საჭირო ფონს (ჯორდანი, 2008: 36). ამ მხრივ, საინტერესოა ბურდონის შვედური ინტერპრეტაცია – თვლემა.

ბურდონულ ბანში, კომუნიკაციის ჭრილში, თავად შემსრულებელთა შორის, ზოგჯერ იგულისხმება სხვა კონოტაცია – ესაა „ნაკლებუნარიანი შემსრულებლები“.

### **ბურდონი – კონტინუუმი თუ კონსტანტა?**

რა სუბსტანცია საზღვრავს ბურდონს, როგორც ფორმას – კონტინუუმი თუ ბგერათსიმადლებრივი კონსტანტა? კონტინუუმის იმანენტური თავისებურებაა ერთი ბგერის განვრცობა. იგი ბურდონის აბსოლუტური განსხეულებაა; და მისი მხოლოდ მეორე რიგის მოვლენაა ბურდონის დისკრეტულად, „კორპუსკულარულად“ გატარება. ხოლო ბგერათსიმადლებრივი კონსტანტას მთავარი ნიშანია უცვლელობა, რომელიც, გარდა გაბმული ჟღერადობისა, შესაძლოა, გამოიხატოს რეჩიტაციით, თუნდაც სიმის გამოკვრით ან ზარის რეკვით, ან, როგორც მინიმუმი – შამანის დაირაზე რეგულარული დარტყმით.

აღსანიშნავია ისიც, რომ განმეორებადობა, რომელიც არსობრივად უცხოა ბურდონი-კონტინუუმის იდეისათვის, შედარებით ერგება უცვლელობის, ანუ კონსტანტის იდეას. ამის გამო ოსტინატო შეიძლება გაიგებოდეს, როგორც ბურდონის ერთგვარი რეინკარნაცია. გავიხსენოთ ასაფიევი, რომელიც „კანტუს ფირმუსს“ ბურდონის გამოვლენად უფრო თვლის, ვიდრე ოსტინატოს. მისი მიზანი, მკვლევრის თქმით, „პოლიფონიური ქსოვილის გაერთიანება, შეკვრა და მხარდაჭერა“ (Асафьев, 1971: 74).

კონსტანტასადმი დაპირისპირებული კონტინუუმის საუკეთესო მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ტაივანური „პასიბუტუტის“ ტრადიცია. არის თუ არა ეს ცვალებადი ხმოვანების ჟღერადობა ბურდონი? ცხადია, არის (აუდიომაგ. 1) !

კონსტანტურობა ბურდონის შემთხვევითი თავისებურებაა, ხოლო კონტინუალობა – სუბსტანციური. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, კონტინუუმი ბურდონის არსიცაა, მეთოდიც და ფორმაც, მაშინ, როდესაც კონსტანტა მხოლოდ მეთოდი და ფორმაა. ამიტომ, რეჩიტაციული ბურდონი კონტინუალურთან მიმართებაში როგორც ქრონოლოგიურად, ასევე ფენომენოლოგიურად, მეორადად უნდა მივიჩნიოთ.

### **ბურდონი – ქრონოტოპის ხატი**

ორლოვის ხატოვანი თქმით, დრო მუსიკის სულია, ხოლო ბგერითი ფენომენი - მუსიკის სხეული (Орлов, 1972: 359). დავამატებდით: ამ ორი განზომილების გადაკვეთის ნერტილი ბურდონია. მას ქრონოტოპის ყველაზე მინიმალურ და ამგვარად, ადეკვატურ გამოხატულებად მივიჩნევდით.

მართლაც, ბურდონში ორივე ზემოაღნიშნული კოორდინატი მინიმუმებულია შემდეგი ორი ტენდენციით: 1) რიტმის, როგორც დროის უშუალო ერთეულის ნიველირებით; 2) მელოდიური მოძრაობის, როგორც, ზოგადად, მოძრაობის ნიველირებით. სწორედ ამ ორი ფაქტორის პირობებში შეგვიძლია რაღაც მომენტში შევიგრძნოთ „ზღვარი ტრანსცენდენტულ უდროობასთან“ (Орлов, 1992: 66).

დროის ფაქტორთან აქტიური მიმართება აქვს კილოურ მიზიდულობას. ამ მხრივ, ბურდონული მრავალხმიანობა მოდალური მრავალხმიანობის ანტიპოდად შეიძლება მივიჩნიოთ, გამომდინარე მოდალური ესთეტიკიდან, რომელიც ტონიკალური ბგერის, როგორც მიზიდულობის სიმულტანური ცენტრის აღქმას ეწინააღმდეგება. ბურდონის ცენტრი კი გარკვეულ დროით კოორდინატს ქმნის მუსიკალურ ქსოვილში, რომლის

ერთ-ერთი რეგლამენტი, ზოგადრელიგიური ესთეტიკით, ზედროულობის ასოციაციით ტრანსცენდენტულის ასახვაა.

მუსიკისთვის ასე სისხლხორცეული დროითი კოორდინატი, შეიძლება ითქვას, ბურდონ-კონსტანტაში უფრო აქტუალურია, ვიდრე ბურდონ-კონტინუუმში, რადგან პირველი თავის თავში, ან პარალელურ სივრცეში მოძრაობის მიხედვით აითვლება, ხოლო მეორეს ამგვარი დროითი ერთეული არ გააჩნია. შეიძლება ითქვას, რომ კონსტანტა „უძრავია მოძრავში“ (ბურდონული ხმა მრავალხმიან ფაქტურაში), ხოლო კონტინუუმი - „მოძრავი უძრავში“ (ბურდონის ცალკეული ბგერების ჯაჭვად აღქმა).

ორლოვის აზრით, მუსიკალური ბგერა დროის ყველაზე სუფთა და სრული მანიფესტაციაა. დროში იგი მოძრაობს და განისვენებს კიდეც „როგორც ჩინური ჭურჭელი, მუდმივად მოძრავი თავის უძრაობაში“ (Орлов, 1992: 395). აქ, ცხადია, „ბგერაში“ სწორედ ბურდონი იგულისხმება (აუდიომაგ. 2).

### ბურდონის საზღვრები

როგორც აღვნიშნეთ, ბურდონის არსობრივ თვისებად უნდა ჩაითვალოს კონტინუალობა, ხოლო საკუთარ თვისებად – კონსტანტურობა. მაგრამ განგრძობითობა და წყვეტილობა მხოლოდ ფორმალურ სივრცეშია კონტექსტის გარეშე. გვაინტერესებს რა არსობრივი (და არა კლებითი, მეორადი) სიდიდით, ვსვამთ კითხვას: რა სემანტიკის მატარებელია მუსიკაში კონტინუუმი? როგორც ბინალური ოპოზიტი აქ მას მოძრაობა უპირისპირდება, რომელიც მელოდიითაა გამოხატული. ხოლო ამ მოცემულობიდან გამომდინარე, ბურდონულად შეგვიძლია ვიგულისხმოთ განგრძობადი ინტონირება, რომელშიც არ შეინიშნება მელოდიური სვლა, ვინრო გაგებით – მუსიკალურ აზრი.

ლომაქსი მიიჩნევს, რომ ბურდონი არ იკარგება იმ შემთხვევაშიც, თუ გაბმული ტონი გადანაცვლდება სხვა საფეხურზე (Lomax, 2009: 67). ჩვენ დავძენთ: მაგრამ მან არ უნდა მიიპყროს ყურადღება, როგორც მელოდიურმა მოტივმა.

სწორედ ამიტომ, ფართო გაგებით ბურდონი თანხლებაა, ხოლო ბურდონული ორხმიანობა რეალური ფუნქციონალური, ანუ ფუნქციანსხვავებული მრავალხმიანობის ერთგვარ მინიმალურ ნიშან-ხატად შეიძლება აღვიქვათ. თავად ბურდონული ხმა კი მუსიკალური ქსოვილის მთავარი კონტურებიდან (Назайкинский, 1972: 119) ერთ-ერთის – ბანის ასევე მინიმალური, ანუ ლაკონური ნიშანი-ხატია.

### ბურდონის სინტაქტიკა

რადგანაც ბურდონის მთავარ მახასიათებლად კონტინუალობა მივიჩნიეთ, ცალკე აღებული გაბმული ბგერაც ბურდონად ვიგულისხმეთ. ამ მოცემულობით, ბურდონი შეიძლება განსხეულდეს 1) ინდივიდუალურად ან კოლექტიურად, 2) რეჩიტაციულად ან კონტინუალურად, 3) საკრავიერად ან ვოკალურად, 4) კონტრასტული ფუნქციით (სხვა ხმებთან) ან ერთფუნქციურად 5) სტატიკურად და დინამიურად. ეს ხუთი განზომილების წყვილები მხოლოდ ერთი ხმის პარტიაში მოიაზრებიან, როგორც ბინალური ოპოზიტები. ამავე პირობით, შესაძლოა, ეს წევრები ერთმანეთთან სხვადასხვა კომბინაციით შეკავშირდნენ: ინდივიდუალური კონტრასტული ბურდონი – „ჰომეი“ (აუდიომაგ. 3), საკრავიერი სოლო ბურდონი – „დიჯერიდუ“ (აუდიომაგ. 4), კოლექტიური ცალხმიანი რეჩიტაციული ბურდონი – ბუდისტური ფსალმოდია (ჰეტეროფონიის ელემენტებით) (აუდიომაგ. 5), ტოტალური გუნდური ბურდონი – „პასიბუტბუტი“, კონტრასტული კონტინუალური ბურდონი – „ჩაკრულო“ (აუდიომაგ. 6) და ა.შ.



მართლაც, ბურდონის ერთზე მეტი ხმის პარტიაში განსხეულება მეტად იშვიათია, განსაკუთრებით – სხვადასხვა ზემოჩამოთვლილი ფორმით. ერთი პერფორმანსისას ბურდონის იდეის განსხვავებული მოწოდება არაბუნებრივია.

ამიტომ გავრცელებული ცნება „ბურდონული მრავალხმიანობა“ ნიშნავს არა არსობრივად ბურდონულ ხმათასვლას (ასეთი მხოლოდ ბურდონის შემოქმედებითი პრინციპის პრიორიტეტით აღნიშნული მუზიციერება შეიძლება იყოს, მაგალითად – იგივე პასიბუტ-ბუტი), არამედ სახასიათო ნიშნის, კერძოდ, ბურდონის შემცველ მრავალხმიანობას. ასე რომ ტერმინი „ბურდონული მრავალხმიანობა“ (მსგავსად თავად „ბურდონისა“) არაა რეალური (არსიდან გამომდინარე) და არც ადეკვატური (დეფინიციისა და დეფიდენტის მოცულობების შეფარდების მხრივ). მაშ რატომ დამკვიდრდა იგი? როგორც ჩანს, ეკონომიურობის გამო. მელოდიის მრავალსახოვნების ფონზე ბურდონი ერთადერთი არამელოდიური ხმაა და, შესაბამისად, მკაფიო პრედიკატი.

### ბურდონი – ფონი

ასაფიევის სიტყვებით, „ზრუნვა, თუ როგორ გაგრძელდეს, გაიწელოს ინტონირებადი ქსოვილი, ყოველთვის და გარდაუვალად ჩაექსოვება ზრუნვას, თუ როგორ მოხდეს ამ ქსოვილის ისეთი ცემენტირება, რომ მეხსიერებაში გაბუნდოვნებულ ტონთა არქიტექტონიკის აღქმაში მოგვეხმაროს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ: ხმათასვლა და პედალი“ (Асафьев, 1987: 88). აქ მეცნიერი ბურდონზე, როგორც გემტალტის (ხმათასვლის) ფონზე ამახვილებს ყურადღებას.

გოლიცინის დადასტურებით, სტიმულისადმი ყურადღების შენარჩუნების უმარტივესი ხერხი ობიექტისათვის კონტრასტული ფონის შეხამებაა. ეს ყურადღებას საშუალებას აძლევს დროდადრო ფონზე გადაინაცვლოს და შემდეგ კვლავ დაუბრუნდეს ობიექტს (Голыцын, 1980: 59). ეს მექანიზმი სავსებით ესადაგება ბურდონული ბანის, როგორც ფონისა და ზედა ნამყვანი ხმის, როგორც გემტალტის ურთიერთობას.

იშვიათად, მაგრამ ბურდონი შეიძლება იქცეს გემტალტადაც – გამოირჩეოდეს მძლავრი ფუნქციონალური ინიციატივით, ხოლო მოძრავი ხმები, პირიქით, მეორეხარისხოვანი იყოს.

ბურდონის კიდევ ერთი ფუნქციაა მელოდიური ხმებისადმი ჰარმონიული კომპონენტის მინიჭება – როგორც ფრაზის კილოური საყრდენის, ასევე ცალკეული კონკორდის ფუძე-ბგერის როლში. ზოგადად, ბურდონის კილოური საყრდენი, ტონიკალური ორიენტირით, ზედა ხმებში იმპროვიზაციისთვის ერთგვარ „სასათბურე პირობებს“ ქმნის.

### ბურდონის პრაგმატიკა

ცხადია, ბურდონის ფუნქციონალურ მნიშვნელობას თავად ამა თუ იმ ბურდონული კულტურის მეონე ხალხი ანიჭებს ხარისხს. მაგალითად, თუ ბერძნები თვლიან, რომ საკმაოდ მოძრავი ისონის შემცველი ბიზანტიური საგალობელი ერთხმიანია, ქართველები საფეხურისუცვლელი ბურდონის შემცველ „მეტიფურს“ ორხმიან სიმღერად თვლიან.

აქტუალური დროითი კოორდინატი ბურდონის სუბიექტური აღქმისას საკმაოდ მკაფიო ასოციაციებს ბადებს, რაც განსაკუთრებით ნაყოფიერად გამოიყენება მედიტაციურ რელიგიურ კულტურებში. იგი აქ საჭიროა ფონად იმპროვიზაციისთვის – ჰარმონიკა ყავალისათვის, ტამპურის თერაგა რაგასთვის, რეჩიტაცია ბუდისტურ ფსალ-

მოდიში. თვით ბიზანტიური იზოკრატემა, თავისი ტონიკალური მუხტით, მოდალური წყობაში უცხო სხეულადაა ჩაქსოვილი, მაგრამ მაინც ძლებს ამ დიალექტიკურ გარემოში.

აღსანიშნავია, რომ ხსენებული რელიგიური სივრცეები, უმეტესად, მონოდიურ კულტურებს თანხვდება. ქართულ საგალობელში ბურდონი გაცილებით ნაკლებად აქტუალურია, ვიდრე ქართულ ხალხურ სიმღერაში.

რელიგიური მუსიკის კუთხით აღვნიშნავდით ბურდონის კიდევ ერთ განზომილებას – მის ინტრავერტულ ვექტორს, მოძრავი ხმის ექსტრავერტულობის საპირისპიროდ, რომელიც უმეტესად დაბლაა მიმართული. ასეთია ბუდისტური მანტრა „აუმ“ (აუდიომაგ. 7), მონღოლური „ჰომეი“.

პარალელურ მეთოდად შეგვიძლია აღვიქვათ რუსული საღვთიმსახურო ბას-პროფუნდოც, რომელიც დიაკვნების ასამაღლებლებში გვხვდება. ამგვარი რეჩიტაციაც ხომ ბურდონზეა დამყარებული?

შესაძლოა, გამოიყოს ბურდონის ინტენციონალური და კომუნიკაციური შესრულება. პირველ შემთხვევაში ბურდონის შემსრულებელი თავად ბურდონის თავისებურებებზე ახდენს ფოკუსირებას, ხოლო მეორე შემთხვევაში, ბურდონის მიმართულება სხვა, გეშტალტი ხმითაა განსაზღვრული.

### **ბურდონი – მოტივაცია და აფექტი**

მუსიკალური ფიგურები ერთგვარი „ემოციურ-აკუსტიკური კოდებია“ (Левин, 1992: 93) და ბურდონი მათ შორის გამოირჩევა მკაფიო, ეკონომიური სტრუქტურით, რომელსაც ერთგვარი ნარატივის კონტექსტი აქვს. გავიხსენოთ ვარგანის (აუდიომაგ. 8), დიჯერიდუს ხმოვანება, რომელიც ერთგვარი „ლაპარაკისმაგვარი“ ვიბრირების შემცველია. ამ ენით სულებს ესაუბრებიან. და მართლაც, ვერბალური მეტყველებიდან მუსიკამდე ასვლისას ფეხი უნდა შევდგათ ბურდონის საფეხურზე, რომელიც მუსიკალური ბგერის დაფიქსირების ტოლფასია. ბურდონი უფრო ეპიკაა, ვიდრე ლირიკა. ხშირად ეს ბურდონის მიერ გამოწვეული მთავარი ემოციაა.

ზოგადად კი, ეთნომუსიკალური პრაქტიკიდან გამომდინარე, ბურდონული, გაჭიანურებული ბგერის ორი ემოციური დატვირთვა გამოიკვეთება: 1) დინამიური, აქტიური (ინტენსიური, მომაბეზრებელი, ენერგიით დამმუხტველი), ზუზუნის, გაჭიანურება: ზურნა, ჭიანური, ბეგფაიფი, ფიდლის ბურდონი, შოპური ბურდონი და ა.შ. 2) სტატიკური, პასიური (დამამშვიდებელი, მედიტაციური, პასიური ფონი): ტამბურა რაგამი, ჰარმონიკა ყავალში, „მეტივურის“ ბურდონი და ა.შ.

რატომ არის ბურდონი ერთ შემთხვევაში გამაღიზიანებელი, ხოლო მეორე შემთხვევაში – დამანყნარებელი? დინამიური ბურდონი ზედა რეგისტრისაა, ხოლო სტატიკური – დაბალი. სოხორის თქმით, მაღალი ტონები ითხოვს თავისი გამოცემისთვის მეტ ძალისხმევას, ვიდრე დაბლები, (Сохор, 1986: 34).

ჩვეულ, ბანის ბურდონულ მრავალხმიანობას კი კარგად შეესაბამება მედუშევსკის მიერ დახასიათებული „მუსიკის ცნობისა და გაგების... მშვიდი ... მექანიზმი“, რომელზეც „მიმართულია კლარიტული (გამანათებელი, გამგებინებელი, ფორმის სიცხადე, განმეორებები) მუსიკალური ხერხები“ (Медушевский, 1976: 136).

ბურდონული ფონი არა მარტო თავადაა სტატიკის, უკონფლიქტობის აღმნიშვნელი, არამედ თავის გეშტალტის კონფლიქტურობასაც საკმაოდ ანეიტრალებს. შეყოვნებული სეკუნდისაგან განსხვავებით, მარტივი შეფარდების ინტერვალებზე აგებული

და ბურდონულ ბანზე დაყრდნობილი ხმოვანება არ შეიცავს აგონალობის ეფექტს (გაბისონია, 2012).

საინტერესოა, რომ ზოგადად ურიტმობას ადამიანი უფრო უარყოფითად აღიქვამს, ვიდრე რიტმულ მუსიკას, რადგან ეს უკანასკნელი სასიამოვნო ინტონაციის განმეორებას ეყრდნობა (Левин, 1992: 95). როგორც ჩანს, „მელოდიის რეგისტრის“ სოლირებული გაბმული ხმა ამ პრინციპის საწინააღმდეგო, დესტრუქციულ რეაქციას იწვევს.

დრამატიზაციის ეფექტს ზოგჯერ „მშვიდი“ ბურდონიც უქმნის გარემოს პარტნიორ ხმასთან კონტრასტით, მაგრამ ამგვარი პლასტი, როგორც მხატვრული ამოცანით, ასევე ფსიქოლოგიური პროექციის მექანიზმით, საბოლოოდ დადებით ემოციას ბადებს. ვიგოტსკი მიიჩნევს, რომ კათარზისის ფაქტორი ყოველ ნაწარმოებში ძევს, როგორც „აუცილებელი აფექტური წინააღმდეგობა, რომელიც იწვევს გრძნობათა ურთიერთსაპირისპირო რიგს და სრულდება მათი მოკლე ჩართვით და განადგურებით“ (Выготский, 1986: 267).

ცნობილია, რომ მსმენელი მუსიკას ინტერპრეტირებით აღიქვამს (Костюк, 1986: 14). ამიტომ, ხშირად, უფრო გასაგები არის მუსიკა, რომელიც ბურდონს შეიცავს. ბურდონის დეკოდირება უფრო ადვილია, ვიდრე მელოდიური მოძრაობისა, განსაკუთრებით, ნაკლებად პროგნოზირებადისა. მართლაც, „რაც უფრო ნაკლებია მსმენელის თეზაურუსი, მით უფრო დიდია სონორული ერთიან-სინკრეტული, გრძნობითი აღქმის როლი“ (Дувирак, 1986: 106). ხოლო ბურდონი ერთგვარი ბუფერია ჩვენი სმენისათვის უცხო და ძნელად ადაპტირებადი ხმოვანებისათვის ზედა ხმებში.

გავიხსენოთ ასევე საორგანო პუნქტის მიერ ზედა ხმებისადმი „თავისუფალი ქცევის“ ვიზირება, რომლის დროსაც ამ პედალურ ბგერასთან ზედა ხმების „დისონანსური“ მიმართება აქტუალურად აღარ განიცდება.

სამსჯელოდ გამოვიტანდით ბურდონის სხვა ინტერპრეტაციებსაც. მაგალითად, სიმღერის დამასრულებელი უნისონის დიდხანს შენარჩუნება, რომელიც სლავებს ახასიათებს, შესაძლებელია, აიხსნებოდეს, როგორც, ერთი მხრივ, მოძრაობის ინერციის გადაღახვის, ასევე, მეორე მხრივ, უსასრულობის დაფიქსირებისადმი მისწრაფება, რომელიც ფრაზის დასრულების ერთგვარი პროტესტია (აუდიომაგ. 9).

ხშირად ზედა ხმის ვერბალური ტექსტი კონტინუალურ ბურდონულ ბანში გარკვეულ ლატენტურ ასლს სახავს. სწორედ ამ ფსიქო-ფიზიოლოგიური რეალიის გათვალისწინებით შეგვიძლია ვიგულისხმოთ ბიზანტიური ხმოვანზე გამღერებული ისონ-ის მაგალობლებში თანალოცვა „ერთითა გულითა და ერთითა გონებითა“.

არის თუ არა ბურდონი ცალკეული ინდივიდის მიერ მელოდიის უნისონურად გაყოლის შეუძლებლობის შედეგად კომპრომისული გადაწყვეტილება? ამგვარი მოტივი მხოლოდ ინდივიდის და არა კოლექტიური აზროვნების დონეზეა სავარაუდო. მუსიკალური ევოლუციის ადრეულ ეპოქაში მელოდიის აყოლა ან ბურდონული ხმით შეხმიანება სოციალური ფუნქციით იქნებოდა განსაზღვრული და არა უნარის მიხედვით.

### ბურდონი ქართულ ტრადიციაში

სოლისტთან ბანის შეხმიანება ქართველისთვის, პირველ რიგში, ბურდონს გულისხმობს. თუმცა ეს უკანასკნელი მცირე მოცულობის სუბნიშანია უფრო დიდი მოცულობის ტერმინ „ბანისა“, რომელიც, ზოგადად, თანხლებას აღნიშნავს.

აღსანიშნავია, რომ ტერმინ „ბამს“ იოანე პეტრიწის მიერ ნაგულისხმევ სამხმიანობაში სწორედ შემკვრელის, გამმთლიანებლის ფუნქცია ეკისრება (ფირცხალავა, 2002:

115), რაც გვავარაუდებინებს იმჟამინდელ ქართულ ტრადიციაში ბურდონული მრავალხმიანობის არსებობის ფაქტს.

საინტერესოა, რომ ქართულ ტრადიციაში ბურდონს გამორჩეული სახელი არ აქვს. იგი „ბანად“ იწოდება კახეთში, ისევე, როგორც „ბანია“ გურული ტრიოს სოლისტი. თუმცა ზემოაღნიშნული ზუზუნის ქართულ პარალელად, შესაძლებელია, საკრავ ჭიანურის სახელწოდება მოვიყვანოთ, რომელიც, შესაძლებელია, ჭრიალის მნიშვნელობისა (იყოს (შეადარეთ – ლაზური *ჭილილი*)). არსებობს გამოთქმა „ნუ აჭიანურებ“ (ნუ აგრძელებ ზედმეტად). აქვე გავიხსენებდით ჟანრ „ზუზუნს“, რომელიც ასევე რეჩიტაციას უკავშირდება.

სახელი აქვს ოთხხმიანი შრომითი „ნადურების“ ბურდონულ ხმას „შემხმობარსაც“. მისი მდებარეობა პრინციპულად ბანის დიაპაზონით არ ინიშნება თვით სამხმიან ნადურებშიც (გავიხსენოთ ბურდონის ქვევით „ჩაყვინთვა“ იმერულ ნადურში), რაც მიუთითებს იმაზე, რომ მისი პირველადი ფუნქცია ფონი არაა. ცხადია, იგი საყდენ, მაორი-ენტირებელ ტონს აღნიშნავს, მაგრამ უფრო დინამიურია, მონოდების ხასიათისაა და არა სუფრულის ბანივით სტატიკური (აუდიომაგ. 10). საინტერესოა, რომ შემხმობარი წყდება მაშინ, როდესაც ფრაზა ბოლოვდება და დანარჩენი სამი ხმა საკადანსოდ ამოძრავდება.

„ზედა ხმაში – სოლისტები, ბანში გუნდი“ – ეს, შეიძლება ითქვას, ქართული სიმღერის მთავარი წესია, რომლის დარღვევის უფლება მხოლოდ ე.წ. „ტრიოს“ ბანის მომღერალს ეძლევა. მაგრამ რატომ ასრულებენ თუნდაც მელოდიურად განვითარებულ ბანს ქართველი მომღერლები უნისონში? აშკარაა, რომ ეს პრინციპი ოსტინატური და ბურდონული ბანის ძველი ტრადიციიდან მომდინარე ინერციაა.

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ ბურდონი ტრადიციული ეთნიკური მუსიკის სივრცეში მუსიკალური სტრუქტურის ერთ-ერთი საბაზისო ელემენტია, რომელიც, მიუხედავად თავისი პრიმიტიულობისა და ერთგვაროვნებისა (ან, შესაძლოა, ამის გამოც), პოლისემიურ და მრავალმხრივ კონცეპტად გვევლინება.

## შენიშვნა

<sup>1</sup> <http://www.britannica.com/art/drone-music>

## გამოყენებული ლიტერატურა

გაბისონია, თამაზ. (2012). „ქრისტიანული კვალი სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში“. მოხსენება ნაკითხული ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეთნოლოგიურ კონფერენციაზე: *არქაული ელემენტები საქართველოს მთის ეთნოკულტურაში*. მზადდება გამოსაცემად

ჟორდანიას, იოსებ. (2008). „მუსიკა და ემოცია: ლილინი ადამიანური ისტორიის სათავეებში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 31–40. რედაქტორები: წურნუშია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი

ფირცხალავა, ნინო. (2002). „პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა“. კრებულში:



ტრადიციული მრავალხმიანობის / საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები. გვ. 109–118. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი

Асафьев, Борис. (1987). О народной музыке. Ленинград: Музыка

Асафьев, Борис. (1971). Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. М.: Музыка, Ленинградское отделение

Выготский, Лев. (1986). Психология искусства. Издание третье. Москва: Искусство.

Голицын, Георгий. (1980). “Информация и законы эстетического восприятия”. В сборнике: Число и мысль. Вып. 3. Москва: Знание

Дувирак, Д. А. (1986). О сонорных аспектах музыкального восприятия. კრებულში: Музыкальное Восприятие, как предмет комплексного исследования. Составитель А.Г. Костюк. Киев: Музична. Украина

Костюк, А. Г. (1986). “О теории музыкального восприятия“. კრებულში: Музыкальное Восприятие, как предмет комплексного исследования. Составитель А.Г. Костюк. Киев: Музична Украина

Леви, Владимир. (1992). Вопросы психобиологии музыки. *Музыкальная психология: хрестоматия*. Москва

Медушевский, Вячеслав. (1976). О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка

Назайкинский, Евгений. (1972). О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка

Орлов, Генрих. (1972). “Время и пространство Музыки”. კრებულში: Проблемы музыкальной науки. Вып. I: 358–394. Москва: Музыка

Орлов, Генрих. (1992). Древо музыки. Санкт-Петербург: Советский композитор

Сохор, Арнольд. (1986). “Музыка, как вид искусства”. კრებულში: Музыкальное Восприятие, как предмет комплексного исследования. Составитель А.Г. Костюк. Киев: Музична Украина

Lomax, Alan. (2009). *Folk Song Style and Culture*. Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.): Fifthprinting

#### აუდიომაგალითები

1. ბუნუნის ხალხის პასიბუტბუტი <https://www.youtube.com/watch?v=X2cYeIr3zCQ>
2. ტიბეტური სფეროთა მუსიკა მომღერალი თასები <https://www.youtube.com/watch?v=Bcka0wrn1ok>
3. მონღოლური ჰომეი <https://www.youtube.com/watch?v=A1KzgJAvS8M>
4. ავსტრალიური დიჯერიდუ <https://www.youtube.com/watch?v=VgwsGjRk61M>
5. ტიბეტი. ბუდისტური ფსალმოდია <https://www.youtube.com/watch?v=G4jAQRHPHFw>



6. ქართული ხალხური სიმღერა ჩაკრულო <https://www.youtube.com/watch?v=4sWsuc223uk>
7. ბუდისტური მანტრა აუმ <https://www.youtube.com/watch?v=eW0xSVw2gXc>
8. ხანტი-მანსური ვარგანი თუმრანი <https://www.youtube.com/watch?v=PDqC42oR9oo>
9. უკრაინული სიმღერა Ой, давио-давио <https://www.youtube.com/watch?v=wAfBO9vMwt4>
10. ქართული ნადური სიმღერა ჯიქურაი <https://www.youtube.com/watch?v=AeCyvRg0vb0>

**TAMAZ GABISONIA**  
(GEORGIA)

## SEMIOTIC DIMENSIONS OF DRONE IN TRADITIONAL MUSIC

It can be said that drone is one of the phenomena (if not the only one) which for the most part is regarded as the common feature of traditional musical culture. If anyone refers to drone as the chief symbol of ethnic music, it will be hard to raise a well-reasoned objection.

What can we add to the viewpoints expressed about drone during this century? In any case our paper will seem like a compilation, even if non-purposeful. Hopefully our essay, which implies discussion on the stage of analysis, will be useful at least to encourage the intention.

We will do our best to regard drone according to three aspects of semiotics, also echoed by the features characterized by Medushevsky (Medushevsky, 1976: 29-38). We will also distinguish other, in our opinion, important peculiarities.

### **Semantics of Drone**

Drone can be regarded as the archetype with polyhedral meanings.

The word drone means buzzing in French<sup>1</sup>, as well as drone from the old German – humming or buzzing. Similar etymology is based on the continuous sound of an instrument. These names also show an immanent feature- sustaining a sound. Originally “drone” was a sign-symbol, a metaphor like “ostinato”. But the concept of drone does not have a single meaning. Apart from a sustained note, it also denotes background, support tone, recitation. From the standpoint of content, it may indicate unity, stability, transcendental impulse.

Drone also has certain connotational meanings, which can be attributed by the addressee, e.g. “ground”, “support”, “sky” (in the upper register).

Drone as denoting the central sound (tonic) on the one hand, and calmness and steadiness on the other hand, can also be perceived as the symbol of “house”, “room”. This is why it can also imply a kind of nostalgic meaning. From this standpoint it would be interesting to discuss the soundtracks of films with a nostalgic plot.

It can be said that in a certain context drone denotes a daily occurrence, even silence. Silence is also a background, it is also homogenous.... At the same time we perceive a certain sound as a silence, which we are used to as a daily, necessary background (Jordania, 2008: 36). From this viewpoint the Swedish interpretation of drone is interesting – drowse.

Static drone, from the standpoint of communication, has another connotation among performers – as a part for “less skillful performers”.

### **Drone – Continuum or Constant?**

Which substance determines drone, as form – continuum or sound pitch constant? The immanent peculiarity of continuum is expansion of a sound. It is an absolute embodiment of drone; and its secondary occurrence is a discrete, corpuscular sound stretch. The basic feature of sound pitch constant is invariability, which alongside a stretched sound, can also be expressed by recitation,

even by strumming a string or ringing a bell, or at least by regular beating on a shaman's tambourine.

It is also noteworthy that repetition, which essentially contrasts with the idea of drone-continuum, more fits the idea of invariability or constant. For this reason ostinato can be understood as a kind of drone reincarnation. Let us remember Asafiev, who considers "cantus firmus" an occurrence of drone more than of ostinato. As he says "cantus firmus" aims to "unite polyphonic tissue, tie and support it" (Asafiev, 1971: 74).

The best example of constant opposed continuum is the Taiwanese "Pasibutbut" tradition. Is this variable sound drone? Indeed, it is! (audio ex. 1)

Constant nature is the accidental peculiarity of drone, but continuity is a substantial characteristic. This is why it can be said that continuum is the essence, method and form of drone, while constant is only method and form. This is why in relation to continued (pedal drone) recitative drone should be considered as secondary both from chronological and phenomenological standpoints.

### **Drone – Image of Chronotope**

As Orlov figuratively says, time is the soul of music, and the sound is the body of music (Orlov, 1972: 359). We would add: drone is the intersection of these two dimensions. We would consider it as the most minimal and thus adequate expression of chronotope.

Indeed, these two afore-mentioned coordinates are minimized in drone according to two tendencies: 1) of rhythm, by directly leveling the time unit; 2) by leveling melodic movement as movement in general; under the conditions of these two factors we can at some point feel "the border with transcendent timelessness" (Orlov, 1992: 66)

Modal gravitation is directly connected with the time factor. From this viewpoint drone polyphony can be considered as an antipode of modal polyphony- proceeding from modal aesthetics, which contradicts the perception of tonical sound as a simultaneous centre of gravitation. Such a centre creates a coordinate in musical tissue, one regulation of which is the reflection of transcendental by general aesthetics, association of timelessness.

It can be said that for music such an essential time coordinate is more actual in drone – constant than in drone-continuum, as the former is counted in itself or by movement in parallel space, the latter has no such time unit. It can be said that constant is "immovable in mobile" (drone in polyphonic texture), and constant is "mobile in immovable" (perception of drone as a chain of separate sounds).

In Orlov's opinion musical sound is the clearest and most complete manifestation. In time it moves and even rests, "as a Chinese vessel, constantly moving in its immobility" (Orlov, 1992: 395). Here, certainly, under the "sound" the author means "drone" (audio ex. 2).

### **Boundaries of Drone**

Proceeding from the above discussion continuity should be considered as an essential characteristic of drone, and constant nature as its own characteristic. But continuity and discontinuity exist only in formal space without context; and we ask the question: what are the semantics of continuum in music? As a binary opposite it is contradicted by movement, expressed by melody, proceeding from this continued intoning, without melodic movement, musical idea – in narrow understanding can be considered as drone.

Lomax considers that drone does not get lost in a situation where the stretched tone is dis-

placed to another step (Lomax, 2009: 67). We would like to add: but it should not attract attention as a melodic motive.

This is why, in a broader sense, drone is an accompaniment, but drone two-part singing can be understood as a sort of minimal image of real functional polyphony or that with a different function. Drone itself is a minimal or laconic image of bass – one of the chief contours of musical tissue (Nazaikinsky, 1972: 119).

### **Drone Syntax**

Since we consider continuity as the chief characteristic of drone, we also considered an individual stretched sound as drone. Proceeding from this, drone can be embodied 1) individually or collectively, 2) recitatively or continually, 3) instrumentally or vocally, 4) with contrast function (from other voice parts) or with a single function, 5) statically and dynamically. These pairs of five dimensions are regarded within one voice part, as binary opposites. In the same way, they can make different combinations: individual contrast drone – *homey* (audio ex. 3), instrumental solo drone – *didgeridoo* (audio ex. 4), collective single-part drone – Tibetan psalmody (audio ex. 5) total choral drone – *Pasibutbut*, contrast continual drone – *Chakrulo* (audio ex. 6), etc.

Indeed, the embodiment of drone in more than one voice part is a very rare occurrence, particularly in any of the afore-mentioned forms. A different presentation of the drone idea in one performance is not natural.

This is why the disseminated notion “drone polyphony” denotes not essentially a drone vocal movement (such can only be the music playing imprinted with the priority of drone creativity, for instance “Pasibutbut”), but polyphony with drone. Thus the term “drone polyphony” (similar to “drone” itself) does not proceed from real essence, nor is inadequate. So how did it happened to be inculcated? Evidently, for thrift reason, on the background of melodic diversity, drone is the only non-melodically active part and represents a relatively stable predicate.

### **Drone – Background**

In Asafiev’s words “the strive to prolong the musical material is intrinsically connected to the strive to help us perceive the architectonics of the blurred tones in memory, in other words: melodic movement and pedal” (Asafiev, 1987: 88). Here the scholar particularly focuses on drone as the stable background of gestalt.

Gollitzin states that the simplest way to focus attention on stimulus is to match a contrasting background to the object. This allows the attention to move to the background sometimes and return to the object again (Golitzin, 1980: 59). This mechanism can be completely applied to the relation between the bass drone, as a background, and the upper leading voice, as gestalt.

Rarely, drone turn into gestalt – it can be distinguished by a powerful functional initiative, leaving the melodically active voices a secondary role.

Another function of drone is attaching a harmonic component to a melodic voice – as to the modal support of the phrase. In general, modal support, with a tonical (tonal?) reference-point, creates a green-house effect for the improvisation of the upper voices.

### **Drone Pragmatics**

Indeed, people with a drone culture determine the degree of the functional meaning of drone. For instance Greeks consider that the Byzantine chant with ison is a single-part tradition, but Geor-

gians consider “Metivuri” (East Georgian song with a pedal drone on the unchanged tone throughout the song) as a two-part song.

In the subjective perception of drone’s actual time coordinate there arise evident associations, most fruitfully used in meditative religious cultures. Here it is necessary as the background for improvisation: harmonica for qawal, tanpura for the raga, recitation in Buddhist psalmody. The Byzantine isokratema itself, with its tonical charge, is knitted as a foreign body into the modal scale, but it survives in this dialectic environment.

It is noteworthy that the above-mentioned religious spaces are mostly encountered in monadic cultures. In Georgian chant the drone is less important than in Georgian folk song.

From the standpoint of religious music we would like to mention another dimension of drone – its introvert vector, in contrast to the extravert mobile voice, mostly directed downward. The Buddhist mantra “Aum”, or the Mongolian “Hoomei” are the examples (audio ex. 7).

The Russian liturgical basso profundo can also be regarded as a parallel method. Such recitation is also based on drone.

We can distinguish between the intentional and communication performance of drone. In the first case the drone performer focuses on the peculiarities of the drone, in the second case the direction of the drone is determined by another *gestalt* voice.

### **Drone – Motivation and Affect**

Musical figures are types of “emotional-acoustic codes” (Levi, 1992: 93) and among them the drone is distinguished in a distinct, economic structure, with a certain narrative context. Let us remember the vargan (audio ex. 8) and didgeridoo, containing “speech-like” vibration. This language is used for speaking with spirits. When ascending from speech to music we usually “step” on a same pitch repetition, drone, which equals to the documentation of musical sound itself. Drone is more epic than lyrics. This is the chief emotion caused by drone.

In general, according to the ethnomusicological practice, there are two qualities in the drone (stretched) sound: 1) dynamic, active (intensive, even annoying, charged with energy) – buzzing, prolonged – *zurna*, *chianuri*, bagpipe, fiddle drone, drone from Shop region in Bulgaria, etc 2) Static and passive (calming, meditational, passive background) – tambourine in raga, harmonica in qawwali, drone in the song “*Metivuri*”, etc.

Why the drone produces anxiety in some cases, and relaxes in the others? Dynamic drone is mostly in the upper register, the static one in the low register. According to Sokhor, more effort is needed to produce high tones than low ones. They are regarded as expressing more emotional tension (Sokhor, 1986: 34).

Habitual drone polyphony corresponds well “.....tranquil .... mechanism of music recognition and understanding” defined by Medushevsky (Medushevsky, 1976: 136)

Drone background does not only denote statics, conflict-freedom, but also neutralizes its conflict *gestalt*. Sound, constructed on simple intervals and based on a bass drone does not have agonal (competition) effect (Gabisonia, 2012).

It is interesting that the absence of rhythm is perceived more negatively than rhythmic music by man, because the latter is based on the repetition of a more pleasant intonation (Levi, 1992: 95). Obviously, the solo stretched voice of “melody register” provokes opposite, destructive reaction.

Sometimes a “calm” drone also creates the environment for the effect of dramatization – via the contrast with the partner voice, but a similar layer causes positive emotion both as artistic goal



and the mechanism of psychological projection. Vigotsky considers that the factor of catharsis is present in every piece, as “essential affective resistance”, which causes opposite sensations followed by their brief inclusion and annihilation” (Vigotsky: 1986: 267).

It is known that the listener perceives music and interprets it (Kostiuk, 1986: 14). This is why music with a drone is often more understandable. It is easier to decode drone than melodic movement, particularly a less predictable one. Indeed, “the lesser is the listener’s thesaurus, the bigger is the role of sonorous, common-syncretic perception” (Duvirac, 1986: 106). And drone is a kind of buffer to our ear against strange and hardly-adaptable notes in the upper voices.

We would also discuss other interpretations of drone, for instance the maintenance of unison at the end of a song, characteristic of the Slavs, can be explained as overcoming the inertia of movement on the one hand and striving for documenting infinity on the other hand, which is a sort of protest against the phrase ending (audio ex. 9).

Frequently, the verbal text of the upper voice represents a certain latent copy in the bass drone. Considering this psycho-physiological reality, it can be implied in the co-prayer “With one heart and one mind” in ison chants sung on the Byzantine syllable.

Is drone a compromise decision resulting from the individual’s inability to follow the melody in unison? Such motivation is supposed on the level of individual, not collective thinking. In the early epoch of musical evolution joining the melody or tuning drone might be determined by social function, not by ability.

### **Drone in Georgian Tradition**

Accompaniment of a solo singer with a bass implies primarily the drone. However the latter is the small sub-sign of a larger capacity term “bass”, denoting accompaniment in general.

It is noteworthy, that in three-part singing implied by Ioane Petritsi the term “bami” has a combining function (Pirtskhalava, 2002: 115), which makes us presume the existence of drone polyphony in the Georgian tradition of the time.

It is interesting that in Georgian tradition drone has no distinguishing name; it is referred to as “*bani*” in Kakheti, the same term which represents a virtuoso low part of a Gurian trio. However the name of the Georgian instrument *chianuri* – which can also have the meaning of “squeak” (compare with Laz *chilili*) can be considered as the parallel to the afore-mentioned buzzing, also connected with recitation.

The pedal drone in four-part work songs *naduri* has the particular name “*shemkhmobari*”. Its location is not marked out by the range of the bass even in three-part *naduri* songs (let us remember the “diving” of the top parts under the drone in Imeretian *naduri*), indicating that background is not its primary function. Indeed it denotes a supportive, axis tone, but is more dynamic – with appealing character and not static as the bass in table songs (audio ex. 10). It is interesting that *shemkhmobari* stops when the phrase ends and the other three parts start moving towards a cadence.

“Upper voice must be sung by soloists, the bass by a choir” – this can be considered as the chief rule of Georgian singing tradition, and only the bass of a western Georgian trio is allowed to violate this rule. By why do Georgian singers perform the melodically developed bass in unison? Apparently, this principle of ostinato and bass drone is inertia coming from old tradition.

Finally it can be said that drone is one of the basic elements of musical structure of traditional music, which despite (or possibly because of) its primitiveness and homogeneity appears to be a poly-semantic and poly-layer concept.

### Notes

<sup>1</sup> <http://www.britannica.com/art/drone-music>

### References

- Asafyev, Boris. (1971). *Muzikalnaya forma kak protsess (Musical Form as Process)*. 2nd edition. Moscow: Muzika
- Asafyev, Boris. (1987). *O narodnoy Muzike (On Folk Music)*. Leningrad: Muzika
- Duvirak, D. A. (1986). "O sonornikh aspektakh muzikalnogo vospriyatiya" ("On the Sonorous Aspects of Musical Perception"). In: *Muzykalnoe vospriyatie, kak predmet kompleksnogo issledovaniya (Musical Perception as an Object of Complex Research)*. Comp.: Kostiuk, A. G. Kiev: Muzichna Ukraina (in Russian)
- Golitsin, George. (1980). "Informatsia i zakon iesteticheskogo vospriatiya" ("Information on the Laws of Aesthetic Perception"). In: *Chislo i misl (Number and Thought)*. T. 3. Moscow: Znanie (in Russian)
- Jordania, Joseph. (2008). "Music and Emotion: Humming in the Beginning of Human History". In: *The IV International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings. Pp. 41–49*. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Kostiuk, A.G. (1986). "O teorii muzikalnogo vospriyatiya" ("On the Theory of Musical Perception"). In: *Muzykalnoe vospriyatie, kak predmet kompleksnogo issledovaniya (Musical Perception as an Object of Complex Research)*. Comp.: Kostiuk, A. G. Kiev: Muzichna Ukraina (in Russian)
- Levi, Vladimir. (1992). *Voprosi psikhobiologii muziki (Issue of Music Psychobiology)*. Music Psychology. Moscow (in Russian)
- Lomax, Alan. (2009). *Folk Song Style and Culture*. Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.). Fifth ed
- Medushevsky, Viascheslav. (1976). *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviya muzyki (On the Regularities and Means of the Artistic Influence of Music)*. Moscow: Muzika (in Russian)
- Nazaikinsky, Yevgeny. (1972). *O psikhologii muzykalnogo vospriyatiya (On the Psychology of Musical Perception)*. Moscow: Muzika (in Russian)
- Orlov, Genrikh. (1972). "Vremya i prostranstvo muziki" ("Time and Space of Music"). In: *Problemi muzykalnoi nauki (Problems of the Musical Science)*. Vol. I: 358–394. Moscow: Sovetski kompozitor (in Russian)
- Orlov, Genrikh. (1992). *Drevo muziki (The Tree of Music)*. St. Petersburg: Sovetski kompozitor (in Russian)
- Sokhor, Arnold. (1986). "Muzika, kak vid iskusstva" ("Music as a Kind of Art"). In: *Muzykalnoe vospri-*

*yatie, kak predmet kompleksnogo issledovaniya (Musical Perception as an Object of Complex Research)*. Comp.: Kostiuk, A. G. Kiev: Muzichna Ukraina (in Russian)

Vigotsky, L. S. (1986). *Psikhologia iskusstva (Psychology of Art)*. 3<sup>rd</sup> edition. Moscow. Iskusstvo

### Audio examples

1. *Posibutbut*. Bunun Men's Choir. <https://www.youtube.com/watch?v=X2cYeIr3zCQ>
2. *The Music of the Spheres*. Tibetan Singing Bowls. <https://www.youtube.com/watch?v=Bcka0wrn1ok>
3. *Mongolian Homey*. <https://www.youtube.com/watch?v=A1KzgJAvS8M>
4. *Australian Didgeridoo*. <https://www.youtube.com/watch?v=VgwsGjRk61M>
5. Tibetan and Nepalese Nuns singing. <https://www.youtube.com/watch?v=G4jAQrHPHFw>
6. Georgian song *Chakrulo*. <https://www.youtube.com/watch?v=4sWsuc223uk>
7. Tibetan *AUM MANTRA*. <https://www.youtube.com/watch?v=eW0xSVw2gXc>
8. Mansi & Khanty *Tumran* (Vargan). <https://www.youtube.com/watch?v=PDqC42oR9oo>
9. Ukrainian song *Oi, davno, davno, (Oh, long ago)*. <https://www.youtbe.com/watch?v=wAfBO9vMwt4>
10. Georgian *Naduri* song *Jikurai*. <https://www.youtube.com/watch?v=AeCyvRg0vb0>

Translated by *Maia Kachkachishvili*

### **სატრფიალო სიმღერა, კოლექტიური კულტურები და სქესობრივი ტაბუ**

ჩვენ ხშირად ვფიქრობთ – რადგან რომანტიკული სიყვარული ფართოდ გავრცელებული მოვლენაა საზოგადოებათა უმეტესობაში, იგი ბუნებრივი და უნივერსალური ადამიანური ფენომენია. შესაძლოა, სიყვარულის უნარი, მართლაც, უნივერსალური იყოს. მიუხედავად ამისა, თუ რაიმე ბუნებრივად ან არაბუნებრივად გვეჩვენება, იმას არ ნიშნავს, რომ ეს ნამდვილად ასეა.

აქედან გამომდინარე, გადავწყვიტე არ ვყოფილიყავი ძალიან დარწმუნებული იმაში, რომ სიყვარული და სატრფიალო სიმღერები კაცობრიობის ისტორიაში ყოველთვის ბუნებრივი უნივერსალები სახით არსებობდა. ამ მოხსენების ფარგლებში განვიხილავ სატრფიალო სიმღერების მხოლოდ რამდენიმე ასპექტს და მათ მიმართებას რომანტიკულ სიყვარულსა და სექსუალობასთან.

პირველ რიგში, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოებების უმრავლესობას გააჩნია სატრფიალო სიმღერები, არიან ისეთებიც, რომელთაც ისინი არა აქვთ. რადგანაც ეს სიმღერები დაკავშირებულია რომანტიკულ სიყვარულსა და სექსობრივ ლტოლვასთან, ისინი ამ კატეგორიებთან კავშირში უნდა იქნას შესწავლილი. თითოეული საზოგადოების სატრფიალო სიმღერა ასახავს მის კონცეფციას, მოლოდინებს, გრძნობებსა და სექსუალურ, რომანტიკულ და რეპროდუქციულ პრაქტიკას. ამიტომაც, ჩნდება კითხვა: ნიშნავს თუ არა ზოგიერთ საზოგადოებაში სატრფიალო სიმღერების უქონლობა იმას, რომ მათ არ იციან რომანტიკული სიყვარული?

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა შეგვიძლია დავიწყოთ იმ საზოგადოებებზე დაკვირვებით, რომლებიც თავს კომფორტულად გრძნობენ სიყვარულზე სიმღერის გარეშე. რამდენადაც ურბანული და ფერმერული საზოგადოებების უმეტესობასა და დიდ ცივილიზაციებს სატრფიალო სიმღერები აქვთ, მე დავიწყე იმ საზოგადოებების ძიება, რომლებთანაც ეს მოვლენა არ გვხდება. ამას გარდა, ჩავატარე ICTM-ის თითოეული წევრის ელექტრონული გამოკითხვა. ვიკითხე, ვინმემ თუ იცოდა ისეთი საზოგადოება, რომელსაც ასეთი სიმღერები არ აქვს.

- **ცენტრალური აფრიკის პიგმეები.** ცნობილია, რომ პიგმეებს არ აქვთ ან უმნიშვნელო რაოდენობით აქვთ სატრფიალო სიმღერები. სტივენ ბრაუნმა ამას სპეციალურად გაუსვა ხაზი მუსიკის, როგორც სექსობრივი გადარჩევის თეორიის უარსაყოფად (Brown, 2000). პიგმეების ცეკვა და სიმღერა კოლექტიური ქმედებაა და დაკავშირებულია მათ ყოველდღიურ გამოცდილებასთან, როგორიცაა ნადირობა, თაფლის შეგროვება და ზეიმი წარმატებული ნადირობის შემდეგ (Turnbull and Chapman, 1958). სოლო სიმღერებიც კი, მაგალითად, მოხუცი კაცის თხრობა, ასეთ კოლექტიურ გრძნობებთანაა დაკავშირებული და არა მომღერლის ინდივიდუალურ გამოცდილებასთან ან რომანტიკულ განცდებთან.

თავისი მეზობელი სოფლის ბანტუს ხალხთან ურთიერთობისას პიგმი შემგროვებ-

ბლები იზიწყებენ თავიანთი ტყეების მნიშვნელობას და მინათმოქმედი მეზობლების წეს-ჩვეულებებზე გადადიან. წყვილთა იუმორისტული ცეკვა ქალისა და მამაკაცის სასიყვარულო გამოწვევებით პიგმეების ერთგვარი მუსიკალური მულტიმედიაა (Turnbull and Chapman, 1958: 7). დასაქორწინებელი მამაკაცების დუეტში მომღერლები საუბრობენ იმაზე, რომ ბევრად უფრო სასიამოვნოა ქალის დევნა, ვიდრე ცხოველებისა. რასაკვირველია, გავლენა გარდაუვალია. ამრიგად, პიგმეებში სიყვარულთან დაკავშირებული სიმღერების არსებობა მათი მეზობელი მინათმოქმედი სოფლების გავლენის შედეგია.

- **პაპუა ახალი გვინეა.** დღეს ძნელია იპოვო ისეთი საზოგადოება, რომელიც მეზობელი საზოგადოებების ან გლობალური კულტურული ტენდენციების გავლენას არ განიცდის. დარწმუნებული ვარ, ნებისმიერ კულტურაში მოიძებნება თითო-ორი სასატრფიალო სიმღერა. ნიშნავს ეს იმას, რომ იქ ასეთი სიმღერა 100 წლის წინაც იმღერებოდა? პაპუა ახალი გვინეას შემსწავლელი ინსტიტუტის უფროსმა, ეთნომუსიკოლოგმა დონ ნაილსმა პირად საუბარში მითხრა, რომ პაპუა გვინეაში ჯგუფების უმეტესობას სასატრფიალო სიმღერები არ აქვს. ეს უფრო ნორმაა, ვიდრე მისგან გადახრა. ამ შინაარსის სიმღერები გვხდება მხოლოდ თანამედროვე პოპ-კულტურაში, რაც აშკარად დასავლური გავლენით წარმოქმნილ კულტურულ ფენას წარმოადგენს (Don Niles, ICTM-ის ელექტრონული გამოკითხვა).

- **კალაპარის უდაბნოს ბუშმენები.** სასატრფიალო სიმღერები ბუშმენებსაც არ აქვთ. მაგალითად, ბუშმენტა ფოლკლორის 1911 წლის კრებულში არც ერთი ტექსტი არ არის სასიყვარულო თემაზე (Bleek and Lloyd, 1911). ელიზაბეტ მარშალის წიგნში *The Harmless People* (უნაწინარი ხალხი) მხოლოდ ერთი სიმღერაა, რომელშიც ქმარი ყვება, თუ როგორ არ მოიტანა მისმა ცოლმა ცეცხლის დასანთები შეშა, რის გამოც იგი სიცილით გაიყინა (Marshall, 1989: 135). სიმღერების უმეტესობა ეძღვნება ცხოველებს, მზეს, ცას, ადამიანთა და ცხოველთა, ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობებს.

- **აშშ-ს ინდიელები.** ეთნომუსიკოლოგმა ჯორჯ ლისტმა დაწერა აშშ-ს ინდიელთა შესახებ: „ინდიელთა მრავალი ჯგუფი აშშ-ს დასავლეთში არ მიიჩნევს სიყვარულს სიმღერისათვის შესაფერის თემად. მათ აქვთ პან-ინდიელთა სიმღერების ფართო რეპერტუარი, რომელშიც დასცინიან თეთრი ადამიანის ამ ჩვევას. [. . .] მე მყავდა ჰოპი ინფორმატორები, მამაკაცები, რომლებიც სულ დამცინოდნენ თეთრი ადამიანის სულელური სასატრფიალო სიმღერების გამო. ჩემი მწვალელების გასაჩუმებლად, ერთხელ ვუთხარი, რომ ჰოპები კი სულ წვიმაზე მღერიან, ე.ი. მათთან აშკარად ნალექის ნაკლებობაა. მეორე მხრივ, თეთრები ყოველთვის სიყვარულზე მღერიან; ეტყობა მათ საკმარისი სიყვარული არ აქვთ“ (List, 1983: 179–80).

მართალია, ეს ნახევრად ხუმრობითაა ნათქვამი, მაგრამ ამონარიდი მაინც მიანიშნებს იმაზე, რომ ადამიანი, შესაძლოა, მართლაც იმაზე მღერის, რაც მას აკლია, ან, უფრო სწორად, რაც მისთვის ძნელად მოსაპოვებელია. ორმხრივი ურთიერთობების კონტექსტში რომანტიკული სიყვარული და მისი იდეალიზაცია, შესაძლოა, კაცობრიობის აკრძალული, მკაცრად კონტროლირებადი სქესობრივი ურთიერთობების შედეგი იყოს.

არსებობს ისეთი საზოგადოებები, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან რომანტიკული სიყვარულით, მაგრამ არ გააჩნიათ სასატრფიალო სიმღერები. მათ მიეკუთვნებიან ავსტრალიელი აბორიგენები, ისევე, როგორც ინდიელთა ის ჯგუფები, რომლებიც საძმო პოლიანდრიის პრაქტიკას მისდევნენ.



### რა აქვთ საერთო ამ საზოგადოებებს, გარდა სასიყვარულო სიმღერების უქონლობისა?

პირველ რიგში, არ უნდა იყოს უბრალო დამთხვევა, რომ საზოგადოებები, რომლებშიც არ არის სასიყვარულო ლირიკა, წინარესამინათმოქმედო, წინარეინდუსტრიული საზოგადოებებია, რომელთაც შემონახული აქვთ ისეთი ნიშნები, რაც ცივილიზაციებს აღარ აქვთ.

მოდით, ამ მოსაზრებას ნუ მივცემთ არასწორ ინტერპრეტაციას და ნუ ჩავთვლით მოძველებულ შედარებით-ევოლუციონისტურად. ადამიანთა მოდგმა ძირეულად შეიცვალა თანამედროვე ადამიანის, *Homo sapiens*-ის გაჩენის შემდგომ და სოციალური ორგანიზაციის, ეკონომიკის, გარემოსა და, რასაკვირველია, კულტურული პრაქტიკისა და მორალის წესების მრავალმა ასპექტმა ასახა ეს ცვლილებები. მოსახლეობის ზრდამ შეუქცევადი ხასიათი მიიღო. ჯერ კიდევ ახლო წარსულში მონადირე/შემგროვებელი საზოგადოებები ცხოვრობდნენ პატარა ჯგუფებად (20–30 ადამიანი). ჩვენ ვერ გვექნება იმის მოლოდინი, რომ შემგროვებლებს/მონადირეებს და, ზოგადად, ადამიანებს, სანამ ისინი სამონადირეო ტექნოლოგიებს განავითარებდნენ და აფრიკის მილმა გავრცელდებოდნენ, ექნებოდათ ისეთივე გრძნობები, ფსიქოლოგია, მორალის წესები და ურთიერთობების სისტემა, როგორიც დღეს ჩვენ გვაქვს.

**თავისუფალი სქესობრივი ორგანიზაცია.** რომანტიკული სიყვარულისა და სექსუალობის შესწავლისას მნიშვნელოვანი, მაგრამ შეუმჩნეველი ფაქტორია სექსის კონტროლი კაცობრიობის ცივილიზაციაში. როგორც *Sex at Dawn Show*-ს ავტორები თანამედროვე ცხოვრების ნორმებზე, ბიოლოგიურ მონაცემებსა და გასული საუკუნეების ევროპელი მოგზაურების ცნობებზე დაყრდნობით გვიჩვენებენ, დღეს სექსი გაცილებით უფრო შეზღუდულია, ვიდრე პრე-ისტორიულ წარსულში (Ryan and Jethá, 2010). ეს წიგნი აუცილებლად უნდა წაიკითხოს იმან, ვინც ადამიანის სექსუალობისა და მორალის ახალი პერსპექტივების შესწავლითაა დაინტერესებული. ავტორების აზრით, ადრეული ადამიანები უნდა ყოფილიყვნენ არა-მონოგამურები, სექსუალური პარტნიორობა თანაზიარობას ემყარებოდა და მნიშვნელობა არ ჰქონდა მამის ვინაობას. ადრე, პრე-სამინათმოქმედო საზოგადოებები პატარა ჯგუფებად ცხოვრობდნენ და მათი თანაზიარობა არ უნდა გავიგოთ ისე, როგორც ეს ჰოპებთან გვხდება. პირიქით, ამგვარი სქესობრივი და ეკონომიკური მოწყობა უფრო პრაგმატული იყო იმ არამეგობრულ გარემოში, რომელშიც თავი უნდა გადაერჩინათ. ანთროპოლოგიაში ამას „სასტიკ ეგალიტარიზმს“ უწოდებენ. წიგნის ავტორების თანახმად, თანამედროვე სქესობრივი სისტემა, რომელშიც აქცენტი გადატანილია ქორწინებაზე, მამობრიობის დადგენაზე, მონოგამიასა ან პოლიგინიაზე, წარმოიშვა მინათმოქმედების გაჩენასთან ერთად, დაახლოებით 12 000 წლის წინ.

ის საზოგადოებები, სადაც ახლო წარსულში ჯერ კიდევ არსებობდა ფრატერნული თუ საძმო პოლიანდრია და ე.წ. „ჯგუფური ქორწინება“ (ავსტრალიელ აბორიგენებში) მკაცრად გააკრიტიკეს და ანთროპოლოგიური დებატებიდან ამოიღეს. თუმცა სწორედ ისინი არიან ნათელი მტკიცებულება იმისა, რომ ადამიანის სქესობრივი ცხოვრება უკიდურესად შეიცვალა სოფლის მეურნეობაზე გადასვლის შემდეგ, ან, შესაძლოა, უფრო ადრეც, ნადირობის განვითარებასთან ერთად.

**„რომანტიკული ვნებების“ უქონლობა კიდევ ერთი საერთო თავისებურებაა იმ საზოგადოებებისა, რომელთაც არ აქვთ სატრფიალო სიმღერები.**

შეიძლება მართლაც არსებობდეს საზოგადოება, სადაც რომანტიკული ვნება არ არსებობს?

- სასიყვარულო/რომანტიკული ვნებისადმი მიძღვნილ კვლევებში ორი ძირითადი და ურთიერთსაზღვრავი თეორია გამოიკვეთა: 1) რომანტიკული სიყვარული ადამიანური უნივერსალია; 2) რომანტიკული სიყვარული ახასიათებს მრავალმრიან, ინდივიდუალისტურ საზოგადოებებს;

- ფიშერმა და იანკოვიაკმა გამოიკვლიეს, რომ 166 შესწავლილი კულტურიდან 146-ში გვხვდება რომანტიკული სიყვარული. ამ კვლევის გამოქვეყნების შემდეგ, 5 დამატებითი ინუიტური კულტურა შევიდა ამ რიცხვში (ყოფილი სპილენძის ესკიმოსები) – ინუიტები, შავანტე, კანალა, ჰურონი და ჩაგა. ხელახალი კლასიფიცირებისას, მათ დაუზუსტებელი (ან გაურკვეველი) კატეგორიიდან, დადებითად იდენტიფიცირებულ (ანუ სიყვარულის მქონე) კატეგორიაში გადმოინაცვლეს (Jankowiak and Fischer, 1992);

- მაგრამ რა შეიძლება ვთქვათ იმ საზოგადოებებზე, რომლებსაც არ გააჩნია რომანტიკული სიყვარული? შესაძლოა, მათ არ აქვთ რომანტიკული ვნება. ის დაუზუსტებელი საზოგადოებები, რომლებიც თანდათანობით პოზიტიურად იდენტიფიცირებულიების კატეგორიას შეუერთდნენ, გამოხატავენ ისტორიულ ტენდენციას, რადგან რომანტიკული სიყვარულის არ მქონე საზოგადოებები უფრო ადრეულეები არიან და ისინი თანდათან უნდა შეუერთდნენ იმ ურბანიზებულ ან ფერმერულ საზოგადოებებს, რომელთაც აქვთ რომანტიკული სიყვარული;

- რობერტ ენდელმანმა გამოიკვლია 12 კულტურა, სადაც რომანტიკული სიყვარული არ არის დადგენილი. როგორც ენდელმანი აღნიშნავს (Endleman, 1989), კულტურამ ადამიანის ცხოვრების ყველა ასპექტზე მოახდინა გავლენა და სქესობრივი ქცევაც არ უნდა იყოს გამონაკლისი;

- ჩარლზ ლინდჰოლმი ამტკიცებს, რომ რომანტიკული სიყვარულის დაბადებისთვის საჭიროა გარკვეული სოციალური სიტუაცია, რომელსაც ახასიათებს ხშირი მობილურობა, სოციალური ქსელის სისუსტე, ინტიმური სიტუაციების იშვიათობა. ასეთ შემთხვევებში, ინდივიდუალები უნდა „შეეცადონ გაექცნენ გარკვეული ტიპის სოციალურ წინააღმდეგობებსა და სტრუქტურულ დაძაბულობებს სხვა ადამიანის ტრანსცენდენტული სიყვარულის მეშვეობით“ (Lindholm, 1995: 258);

ვილაცამ შეიძლება ამტკიცოს, რომ სიყვარული ემოციაა. აქედან გამომდინარე, სიყვარული ადამიანში ნეიროლოგიურად ჩადებული თვისება უნდა იყოს და არა სოციალურ პირობებთან ადაპტაცია. სიყვარული არაა კულტურა, ის ჩვენი ბუნებაა. მართლაც, ემოცია ნერვული აქტივობაა. მიუხედავად ამისა, ეს არ ნიშნავს, რომ ეს აქტივობა არ შეიძლება იყოს გამონეული კონკრეტული პრაქტიკით, პოლიტიკით ან სოციალური პირობებით. ემოციის პოლიტიკის კვლევებში, რომელიც კატერინ ლუცისა და ლილა აბუ-ლუგოდის რედაქტორობით გამოიცა, საკითხის შესწავლის ათვლის წერტილად მიჩნეულია სოციალური მონყობის პოლიტიკა და არა ინდივიდის ფსიქოლოგია (Lutz და Abu-Lughod, 1990). ემოციის ფორმირებისა და ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ზოგიერთი ბაზისი შეიძლება გენეტიკური იყოს, მაგალითისათვის – დამოკიდებულება, შეჩვევა; მაგრამ არც თუ ყველა სპეციფიკური ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, ისეთი, როგორიცაა შეყვარება, უკავშირდება ამგვარ გენეტიკურ მოდულებს;

- ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ, შესაძლოა, რომანტიკული სიყვარული საზოგადოებათა უმეტესობისთვის რელობაა, ეს მტკიცებულება საკმარისი არაა, რათა დავასკვნათ, რომ ის, დაახლოებით, კაცობრიობის დასაბამიდან არსებობს და რომ ის

ადამიანში ბიოლოგიურად ჩადებული მოდელია. ზოგიერთი ეჭვი, რამდენად არის რომანტიკული სიყვარული უნივერსალთა, სერიოზულადაა გასათვალისწინებელი;

- გარდა ამისა, სატრფიალო სიმღერების უქონლობა ზოგიერთ საზოგადოებაში მხოლოდ ადასტურებს რომანტიკული სიყვარულის არაუნივერსალურ ბუნებას.

### სატრფიალო სიმღერა და სქესობრივი საქციელი

ახორციელებენ თუ არა ის საზოგადოებები, სადაც სატრფიალო სიმღერები არსებობს, მეტ კონტროლს სქესობრივ ცხოვრებაზე, ვიდრე ისინი, რომელთაც არ აქვთ ასეთი? როგორც ჩანს, ეს ასეა. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ის ფაქტი, რომ ბევრ კულტურაში სატრფიალო ჟანრის სიმღერები მიუთითებენ სქესობრივ ტაბუებსა და აკრძალვებზე. სასიყვარულო ლირიკაში ეროტიულობა და გრძნობათა სიმძაფრე ამავე საზოგადოების მკაცრ სქესობრივ მორალთან მძაფრ კონტრასტში იმყოფება.

არის სექსი უფრო თავისუფალი იმ საზოგადოებებში, სადაც არ ვხდებით ამ ჟანრს, თუ იქაა, სადაც ვხდებით? მიუხედავად იმისა, რომ მტკიცებულების მოძიება რთულია, არსებობს რამდენიმე ინდიკატორი, რაც ამაზე მიუთითებს. მაგალითისათვის, ქორწინების, როგორც ოფიციალური კონტრაქტის არარსებობა იტურის ტყის შემგროვებლებისა და კალაჰარის უდაბნოს ბუშმენებისათვის დამახასიათებელი თვისებაა. როგორც მოგეხსენებათ, ამ საზოგადოებებში არ ვხდებით სასიყვარულო სიმღერის ჟანრს. ბუშმენს შეუძლია ხუთჯერ იქორწინოს და გაშორდეს და განქორწინებისას არ არსებობს ქონება, რომლის გაყოფაც შეიძლება. ეს კი ნათლად მიანიშნებს იმაზე, რომ ბუშმენებისათვის ქორწინება უფრო გვიანი კულტურული მოვლენაა, ვიდრე ინსტიტუცია.

სექსის თავისუფლების სხვა მაგალითი შეიძლება იყოს ბავშვებისა და დედ-მამიშვილების სქესობრივი თამაშები. მაგალითისათვის, სექსი კუნგ ბავშვების თამაშის ნაწილია. „კუნგი ბავშვები სქესობრივად ყალიბდებიან ძალიან ადრეულ ასაკში, რაც სექსუალობისადმი უფროსების შედარებით ღია და მისაღები დამოკიდებულებითაა განპირობებული“ (Shostak, 1976: 263–267); უფრო მეტიც, დედ-მამიშვილებს ზრდასრულობამდე ჰქონდათ სქესობრივ-ინტიმური ურთიერთობები ბანაკებთან ახლოს, რაც ინცესტის ელემენტებზე მიგვითითებს.

ამაზონის ზოგიერთ ინდიელებში ინცესტი დაშვებულია. თურნბული აღწერს ამ ფაქტს. მიუხედავად იმისა, რომ პიგმეები ინცესტს სამარცხვინო ქცევად მიიჩნევენ, საკმაოდ მსუბუქად უყურებდნენ და ნორმალურ მოვლენად მიაჩნდათ ის, რასაც „ნე-ბისმიერი ახალგაზრდა აკეთებს“; ინცესტის აქტი თითქმის ყველამ უარყო (Turnbull, 1968: 112–113).

### დასკვნები

**კავშირი მრავალხმიანობასთან.** საზოგადოებები, სადაც სატრფიალო სიმღერები არ არის, აშკარად კოლექტიურ მუსიკალურ კულტურებს ეკუთვნის. ეს, შესაძლოა, არ ნიშნავდეს მაინც და მაინც მრავალხმიან კულტურას, მაგრამ მათ ტრადიციული მუზიკირების ფორმები ძირითადად კოლექტიური აქვთ და ინდივიდუალურ მუზიკირებას ნაკლები ყურადღება ექცევა. შესაძლებელია თუ არა, სატრფიალო სიმღერა და რომანტიკული სიყვარული სქესობრივი აკრძალვების შედეგი იყოს, რომელსაც ადამიანები უწესებენ საკუთარ თავს ეკოლოგიურ ცვლილებებთან, ყოფით, სოციალურ და პოლიტიკური გარემოებებთან ადაპტაციისათვის? შესაძლოა, ჩვენ სიყვარულსა და სქესობრივ ვნებებზე (რომელიც ხშირად სიყვარულისა და ვალდებულებების მორალურად

უფრო მისაღები კონცეფციითაა შენიღბული) იმიტომ ვმღერით, რომ ის სირცხვილის ნყაროა მსოფლიოს უმეტეს საზოგადოებებში; და, მაშასადამე, ის უნდა კონტროლდებოდეს?

ხომ არ ვცდილობთ ჩვენი სქესობრივი ბუნების დათრგუნვით გავემიჯნოთ საკუთარ ცხოველურ ინსტინქტს, იმისათვის, რომ ამ დათრგუნული ინსტინქტების კულტურული გამოხატვის ხარისხი ავამაღლოთ?

ამასთან დაკავშირებით, *სექსის სათავეების* ავტორებს მოჰყავთ ციტატა ცნობილი ფილმიდან *აფრიკელი დედოფალი*, რომელიც ერთგვარად გვახსენებს, თუ როგორ ემიჯნება ადამიანი ცხოველურ სამყაროს, რათა ხაზი გაუსვას და შეიგრძნოს საკუთარი ადამიანობა. ქეთრინ ჰეპბერნი, მის როლზე სოიერის როლში, ამბობს იმას, რის დამკვიდრებასაც კაცობრიობის რელიგიური ინსტიტუციებისა და დიდი ცივილიზაციების უმეტესობა ცდილობდა საუკუნეთა განმავლობაში: „ბუნება, მისტერ ოლნათ, არის ის, რასაც ჩვენ მასში ვდებთ იმისათვის, რომ მასზე ავმალდე“ (Ryan and Jethá, 2010: xi). სინამდვილეში ბუშმენები, რომლებიც, ასევე, ეთანხმებიან ინცესტის ტაბუს, მიუხედავად იმ სქესობრივი პრაქტიკისა, რომელიც ზემოთ აღვწერე, ინცესტის ტაბუირებას ხსნიან, როგორც გზას, რომელიც გამოხატავს ადამიანის მისწრაფებას, ამაღლდეს საკუთარ ბუნებაზე.

„ამას მხოლოდ ძაღლები აკეთებენ – ადამიანები არა“; „ეს სიგიჟე იქნებოდა“; „ეს ისეთივე საშიში იქნებოდა, როგორც ლომთან მიახლოება“. ბევრმა უარი მითხრა, ელაპარაკათ ჩემთან ამგვარ „ცუდ რაღაცეებზე“ (Marshall, 1989: 338).

შესაძლოა, სატრფიალო სიმღერა ადამიანურ საზოგადოებაში სქესობრივი უფლებების თანდათანობითი დაკარგვის კომპენსირებაა? ასევე, შესაძლოა, ის ისტორიის განმავლობაში სქესობრივი მორალის მზარდ სისასტიკეს უკავშირდებოდეს. სიყვარული და სატრფიალო სიმღერა გამოხატავს ორი ინდივიდუალის ემოციას ერთმანეთისადმი, შესაბამისად, სატრფიალო სიმღერისა და სასიყვარულო იდეალების ძალზე ინდივიდუალიზებულ, არა-კოლექტიურ ბუნებას. აქედან გამომდინარე, სიყვარულისა და სქესობრივი ცხოვრების კონტროლი ასევე უკავშირდება ინდივიდუალიზმის ზრდას, რომელიც თავის თავში მოიცავს ბირთვული ოჯახის სტრუქტურასა და საჭიროებას, შევექმნათ საკუთარი ოჯახი, განსხვავებული ჩვენი მშობლიური ოჯახისა და პატარა საზოგადოებისგან.

მეორე მხრივ, სასტიკი ეგალიტარიზმი, სოციალური ერთობა, ზონური სტრუქტურა და უფრო მეტი სქესობრივი თავისუფლება ისეთ საზოგადოებებში, როგორცაა პიგმეები, ბუშმენები ან ჩრდილოეთ ამერიკელები და პაპუა ახალი გვინეა, კორელირებს მათ კოლექტიურ სტრუქტურასთან.



*NINO TSITSISHVILI*  
(AUSTRALIA/GEORGIA)

## LOVE SONG, COLLECTIVE CULTURES AND SEXUAL TABOOS

We often think that since romantic love is so widespread in most societies, love is a natural and universal human phenomenon. Well, the capacity for feeling love might be universal. However, the fact that something feels natural or unnatural does not mean it actually is.

Therefore, I decided not to become too convinced that love and love songs always existed as natural universals in human history, and to start exploring the geography and nature of love songs. Within this paper I only discuss certain aspects of love songs and their relation to romantic love and sexuality.

Firstly, while many societies do have love songs, there are societies which do not have them. Clearly the love song is related to romantic love as well as sexual lust and desire and it must be examined in relation to these attributes. Love songs of each society will reflect the society's concepts, expectations, sensibilities and experiences of sexual, romantic and reproductive practices. Therefore, the question arises: does the absence of love songs in certain societies mean that these societies do not have romantic love?

We can start answering this question by observing several examples of societies which seem to be comfortable without singing about love. Since most urban and farming societies and large civilizations have love songs, I mostly looked for non-love song societies outside this range. Besides, I emailed the ICTM listserve, and every member received my inquiry. I asked if anybody knew of a society in which people do not have love songs.

- **Pygmies of Central Africa.** The pygmies of Central Africa are known for the absence or insignificance of love songs. Steven Brown specifically points this out to refute the theory of music as sexual selection (Brown, 2000). Among the pygmies, singing and dancing has been a collective experience, and critical to their everyday experiences such as hunting, honey gathering, and rejoicing after a good hunt (Turnbull and Chapman, 1958). Even solo songs such as an old man's story telling concerned collective experiences of hunting rather than the singer's individual experience of romantic passion. In their encounters and interaction with the neighbouring village Bantu people, Mbuti foragers forget about their forest values and adopt the cultivator neighbours' customs. Pair dancing with humorous expressions of advances towards each other is one such form of music multimedia among the pygmies (Turnbull and Chapman, 1958: 7). In a bachelor duet two men talk about the joys of chasing women instead of animals. Influences of course are inevitable. So pygmies' love-related songs are influenced by their farmer-villager neighbours;

- **Papua New Guinea.** Nowadays, it is hard to find any society which is not influenced by neighbouring societies or global cultural trends. I am sure one can find a love song or two in any culture. However, does this mean that the love song was present here 100 years ago? For example, Don Niles, a senior Ethnomusicologist at the Institute of Papua New Guinea Studies, said in a personal communication that most groups in Papua New Guinea do not have love songs. This is more of a norm than not. Love songs only exist in modern popular music which is obviously a



Western-influenced stratum of this culture (Don Niles, personal communication via ICTM list-serve; August 2014);

- **Bushmen of the Kalahari Desert.** Love songs are not documented among the Bushmen. For example, in the source of Bushmen folklore, which comes from 1911 (Bleek and Lloyd, 1911), not a single song is about love. The only song that might be slightly associated with love is cited by Elizabeth Marshall Thomas in her book *The Harmless People*. The song was composed by a man called Ukwane about his wife, but feeling of the song was far from romantic. He composed it “one chilly night because he had asked Kutera [his wife] to gather firewood during the afternoon, but she had refused. That night Ukwane had been cold because there was no fire” (Marshall, 1989: 135). Most of the songs deal with subjects other than romantic love: the sun, sky, animals, relationships between animals and humans, nature and humans;
- **Indians of the United States.** Ethnomusicologist George List wrote about many Indian groups in the western part of the United States: “Many Indian groups in the western part of the United States do not find love a fit topic for song. They have a large repertory of pan-Indian songs which satirize this laughable trait of the white man. [...] I had several Hopi informants, males, who kept ribbing me concerning the silly love songs of the white man. Finally, to silence my tormentors, I pointed out that the Hopis are always singing about rain; obviously, they have insufficient rain. The white man, on the other hand, is always singing about love; obviously, he has insufficient love” (List, 1983: 179–80).

While said in a half-humorous way, this excerpt also points to the possibility that indeed, we humans might sing about things we have in insufficient amounts, or, more specifically, what does not come easily to us. Romantic love and its idealization within the context of dyadic relationships might be the result of the non-permissive, highly controlled sexuality of human civilization.

There are other societies which can be interesting in terms of romantic love and the absence of love songs, including Australian Aborigines as well as some groups in India that practice fraternal polyandry.

### **What are the Features Other than the Lack of Love Songs that these Societies Have in Common?**

First of all, it is not mere coincidence that societies without love songs are pre-farming, pre-industrial societies, most of which clearly have preserved many of those features that larger civilizations have not.

Let’s not misinterpret this proposition as an outdated comparative-evolutionist one. The human race has changed tremendously since the emergence of the modern human, *Homo sapiens*, and so have many aspects of our social organization, economy, environment, and of course, cultural practices and the moral rules that reflect those changes. Populations have grown massively. Even not long ago, some hunter-gatherer societies consisted of small bands of 20–30 individuals. We can’t expect foragers (hunter/gatherers) and especially humans before they developed a new hunting technology and expanded outside of Africa, to have the same sensibilities, psychology, moral rules and systems of relationships which we have now.

**Permissive sexuality.** A significant but unnoticed factor in the study of romantic love and sexuality is the control of sex in human civilization. As the authors of *Sex at Dawn* show based on

modern-day sexual lives and habits, biological evidence, and European travellers' descriptions of lands they visited in the past centuries, sex today is only a curbed version of prehistoric humans' sexuality (Ryan and Jethá, 2010). This is a book to read if you are interested in learning new perspectives on human sexuality and morality. The authors, based on new evidence and argumentation, propose that the lives of the early humans must have been non-monogamous, based on the sharing of sexual partners in which paternal certainty was not an issue. Originally, pre-farming societies were small bands, and their sharing is not to be understood as though they were hippies. On the contrary, such sexual and economic arrangements were more pragmatic for their survival in non-friendly environments. In anthropology this is called a *fierce egalitarianism*. The authors link modern sexuality with its emphasis on marriage, paternal certainty, monogamy or polygyny with the advent of agriculture some 12 000 years ago.

Societies which until recently practiced fraternal polyandry and the so-called group marriage among Australian Aborigines were harshly criticised and taken off the anthropological debate, although they are all potential evidence that the sexual lives of human beings might have changed tremendously since the advent of agriculture, and possibly even earlier, with the development of hunting.

#### **Another Feature Societies without Love Songs Might Have in Common Is a Lack of Romantic Passion**

Is there really any society out there without romantic passion?

- Recent studies of love/romantic passion show there are two major and contradicting theories: 1) romantic love is a human universal. 2) romantic love is characteristic of stratified, individualistic societies;

- Fischer and Jankowiak found romantic love in 146 of 166 sampled cultures. Since that study was published, five additional cultures-Inuit (formerly the Copper Eskimo), Shavante, Canada, Huron, and Chagga-have been reclassified from inconclusive (or not clear) to the positively identified (or love present) category (Jankowiak and Fischer, 1992);

- But what can we say about those remaining societies which do not have romantic love? Perhaps, they do not have romantic passion. That some of inconclusive societies gradually join the positively identified ones, should be noted throughout history, as societies without romantic love must be the earlier ones, and they would gradually join the urbanised or farming ones which have romantic love;

- Robert Endleman in contrast with pro-love scholars argued the lack of romantic love in 12 "tribal" societies (Endleman, 1989). As he claimed, every aspect of a human being is modified by culture, and sexual behaviour is no exception;

- Charles Lindholm too argued that romantic love requires a special kind of social situation that encourages frequent mobility, weak social networks, and few alternatives for finding intimacy. In this setting individuals should "attempt to escape from certain types of social contradictions and structural tensions through the transcendental love of another person" (Lindholm, 1995: 258).

One might argue that love is an emotion. Therefore, love must be hardwired in the human neural capacity, and cannot be an adaptation to social conditioning. Love is thus not culture, it is our nature. Indeed, emotions are neural activities. However, this does not mean they cannot be produced by certain practices, politics and social conditioning. Studies in the politics of emotion edited by Catherine Lutz and Lila Abu-Lughod argue that the key locus to the study of emotion might be

the politics of social life rather than the psychology of the individual (Lutz and Abu-Lughod, 1990). Some bases for forming emotions and psychological states can be genetic, such as for example, attachment, but by no means are all specific psychological states such as being in love such genetic modules.

- Therefore, while romantic love might be a reality for most societies, evidence is not conclusive that it has been around since the dawn of the human race, and that it is a biologically hard-wired module. The doubt as to whether romantic love is universal deserves to be taken seriously.
- In addition, lack of love songs in some societies only confirms the non-universal nature of romantic love.

**Love Songs and Sexuality.** Do societies with love songs exercise more controlled sexuality compared to societies which do not have love songs? It seems they certainly do. Particularly obvious is the fact that love song genres in many cultures clearly point to sexual taboos and restrictions. Eroticism and the intensity of love emotions in much love poetry is in striking contrast to the corresponding society's prohibitive sexual morality.

Do societies without love songs exercise more permissive sexuality compared to societies which have love songs? While it is hard to find evidence, there are some indications that this might be so. For example, one significant feature of Ituri forest foragers and the Bushmen of the Kalahari, who do not practice love songs, is the absence of marriage as a formal contractual agreement. That Bushmen may "marry" and "divorce" five times in their lives, and there is no property to divide upon "divorce", clearly indicates that marriage is a later cultural influence rather than an institution among the Bushmen.

Other aspects of sexual permissiveness might be children's and siblings' sexual play. For example, sex is part of !Kung children's playing. "!Kung children are sexually aware at a very early age because of the relative openness and acceptance of adult sexuality" (Shostak, 1976: 263–267); Moreover, pre-adolescent siblings had sexual-intimate relationships near their camps, pointing to the elements of incestual sexual intimacy.

Tolerance towards incest is also noted among the pygmies. Turnbull described an incident of incest. While pygmies consider incest as a shame, they simultaneously tolerate and even accept incest as a normal thing and as something that "any youth would do"; "Almost everyone seemed to dismiss the act of incest" (Turnbull, 1968: 112–113).

## Conclusion

**Links with polyphony.** Societies without love songs clearly belong to collective musical cultures. While this may not necessarily imply polyphony, it involves collective music making and little emphasis if any on individual music making.

Can love song and romantic love be the result of sexual taboos and restrictions human societies have imposed upon themselves as an adaptation to their changing ecological, environmental, social, and political circumstances? Is it possible that we sing about love and sexual lust (often disguised as the more morally approved concepts of love and commitment) because sex is a source of shame in most societies of the world; hence it has to be controlled?

Are we trying to detach ourselves from animal instincts by suppressing our sexual nature to the extent that it gives rise to cultural expressions of these suppressed instincts?

The authors of *Sex at Dawn* quote a line from a well-known film, *The African Queen*, which is a reminder of the ways in which humans distance themselves from the animal world in order to emphasise and feel their humanness. Katherine Hepburn, as Miss Rose Sayer, says what most human institutional religions and large civilizations have been trying to establish for centuries: “Nature, Mr. Allnut, is what we are put in this world to rise above” (xi). In fact, Bushmen, who also subscribe to incest taboo, despite the sexual practices I have described earlier, explain incest taboo in a way which demonstrates the human strive to rise above our nature:

“Only dogs do that – not men”. “It would be madness (*di*)”. “It would be dangerous, like going up to a lion”. Many refused to speak with me about such “bad things” (Marshall, 1989: 338).

Perhaps the love song indeed is the way to compensate for the gradual loss of sexual permissiveness among human societies? It also might be related to the growing harshness of sexual morality in the course of history. Love and love songs are about feelings between two individuals, hence, the highly individualised, non-collective nature of love songs and love ideals. Therefore, love and the control of sexuality are also related to growing individualism, including the nuclear family structure and the need to create a family of our own different from our natal family and smaller community. On the other hand, fierce egalitarianism, social cohesion, band structure, and more sexual permissiveness in some societies such as the pygmies, Bushmen, or those in North America and PNG correlate with their collective structure.

### References

- Bleek, Wilhelm and Lloyd, Lucy. (1911). *Specimens of Bushman Folklore*. London: George Allen & Company
- Brown, Steven (2000). Evolutionary models of music: From sexual selection to group selection. In F. Tonneau and N. S. Thompson (Eds.) (pp. 231–281). *Perspectives in Ethology. 13: Behavior, Evolution and Culture*. New York: Plenum Publishers
- Endelman, Robert (1989). *Love and Sex in 12 Cultures*. Psyche Press
- Jankowiak, William and Fischer, Edward. (1992). “A Cross-Cultural Perspective on Romantic Love”. In: *Ethnology*, 31 (2): 149–155
- Lindholm, Charles (1995) “Love as an Experience of Transcendence”. In: *Romantic Passion: A Universal Experience?* Ed.: W. Jankowiak. New York: Columbia University Press
- List, George. (1983). “A Secular Sermon for Those of the Ethnomusicological Faith”. In: *Ethnomusicology*, vol. 27 (2): 175–186. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.
- Lutz, Catherine and Abu-Lughod, Lila (Editors). (1990). *Language and the politics of emotion. Studies in emotion and social interaction*. New York, NY, US: Cambridge University Press; Paris, France: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme
- Marshall, Elizabeth. (1989). *The Harmless People*. Vintage

- Ryan, Christopher and Jethá, Cacilda. (2010). *Sex at Dawn: the prehistoric origins of human sexuality*. Scribe, Melbourne
- Shostak, Marjorie (1976). "A !Kung Woman's Memories of Childhood". In: *Kalahari Hunter-Gatherers: Studies of the !Kung San and Their Neighbors*, pp. 246–278. Editors: Richard B. Lee and Irven DeVore. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press
- Turnbull, Colin. (1968). *The Forest People*. Touchstone
- Turnbull, Colin and Chapman, Francis. (1958). *The Pygmies of the Ituri Forest*. Recorded by Colin M. Turnbull and Francis S. Chapman. Ethnic Folkways Library, Album No. FE 4457, NYC, USA



## პანელი: ქართული ჩანაწერები გერმანიის ტყვეთა ბანაკებიდან (1916–1918)

პანელის ორგანიზატორი: სუზან ციგლერი

მონაწილეები: სუზან ციგლერი, ნინო ნაკაშიძე

**სუზან ციგლერი**

(გერმანია)

### ბერლინის ფონოგრაფიკისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ერთობლივი პროექტი

**1. პროექტი** ქართველი ტყვეების ჩანაწერები, შესრულებული პირველი მსოფლიო ომის დროს გერმანულ ტყვეთა ბანაკში, ექსტრაორდინალურია, რადგან ეს ხმოვანი დოკუმენტები წარმოგვიდგენს ქართულ პოლიფონიურ სიმღერას ექსტრემალურ სიტუაციაში: პირველი მსოფლიო ომის დროს, ტყვეთა ბანაკებში, რუსეთის მეფის არმიის ტყვედ ჩავარდნილი ჯარისკაცების შესრულებით, ნამღერს თანამემამულეებთან ერთად, რომლებიც ერთმანეთს მანამდე არ იცნობდნენ და, რაც მთავარია, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონიდან იყვნენ.

პრუსიის სამეფო ფონოგრაფიული კომისიის მიერ 1916–1918 წლებში გერმანიის ტყვეთა ბანაკებში გაკეთებული ხმოვანი ჩანაწერები დღეს ბერლინის ორ ხმოვან არქივში ინახება: ბერლინის ფონოგრამ-არქივსა და ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ხმოვან არქივში [Lautarchiv]. ქართული ჩანაწერები უკვე არაერთი მოხსენებისა თუ სტატიის საგანი ყოფილა, მაგრამ დეტალური ინფორმაცია ცვილის ლილვაკებსა და ფირფიტებზე არსებული ჩანაწერების შესახებ მიკვლეული იქნა ციგლერის მიერ 2003 და 2014 წლებში. ამ დროიდან კიდევ უფრო მეტი კვლევა განხორციელდა, როგორც ბერლინში, ისე თბილისში. ბერლინის ფონოგრამ-არქივში 2013 წლიდან გერმანული კვლევის ფონდის მხარდაჭერით ხორციელდება პროექტი, რომელსაც მიზნად აქვს ყველა ჩანაწერისა და თანმხლები დოკუმენტაციის დიგიტალიზაცია, რათა ისინი ხელმისაწვდომი გახადოს დაინტერესებულ პირთათვის ერთობლივ ინტერნეტ პლატფორმაზე.

დიგიტალიზაციის შემდეგ ფონოგრამ-არქივში დაცული ქართული ჩანაწერებისა და მათი თანმხლები დოკუმენტების გაცნობის შესაძლებლობა ქართველ კოლეგებსაც მიეცათ. 2012 წლის ოქტომბერში გაჩნდა ერთობლივი პუბლიკაციისა და ამ ფასეული ისტორიული ხმების გამოცემის იდეა, შემუშავდა მისი განხორციელების დეტალური გეგმა.

ბერლინის ფონოგრამ-არქივი და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია შეთანხმდა ურთიერთთანამშრომლობაზე. მადლობას ვუხდით საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერისათვის, ასევე თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის დირექტორს, პროფესორ რუსუდან წურნუმიას, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორს, პროფესორ რეზო კიკნაძეს, ბერლინის ფონოგრამ არქივის ხელმძღვანელს, პროფესორს, დოქტორ ლარს-ქრისტიან კოხსა და საკუთარ თავს

ძალისხმევისთვის, რომ ეს პროექტი დამტკიცდა.

ბერლინი პასუხისმგებელი იყო ხმოვანი ჩანაწერების დიგიტალიზაციაზე, მის განმეორებასა და მასტერინგზე, აგრეთვე ფონოგრამ-არქივში დაცული დოკუმენტებისა და ფოტოების სკანირებაზე. ქართველ კოლეგებს თბილისში უნდა მოეხდინათ სიმღერების იდენტიფიკაცია, გაეშიფრათ სიმღერების ტექსტები, შეედგინათ კომენტარები მათზე და შეეკრიბათ რაც შეიძლება მეტი ინფორმაცია მომღერლებზე.

მადლობა ძალისხმევისთვის ნინო მახარაძესა და ნინო ნაკაშიძეს, რომლებიც პროექტში 2013 წლიდან მუშაობდნენ. ცვილის ლილვაკების ყველა სიმღერა იდენტიფიცირებულია და ჩანერილია მათი ტექსტები. ეს დაძაბული სამუშაო იყო და თან სდევდა მრავალი პრობლემა: ცვილის ლილვაკები, სავარაუდოდ, არაერთხელ დაკრულა ამ დრომდე და მათი ჟღერადობის ხარისხი არ არის საუკეთესო, თუ შევადარებთ ამ ტყვეებისვე აქვე, ოლონდ სხვა გარემოებაში გაკეთებულ ჩანაწერებს. უფრო მნიშვნელოვანი წარმატება იქნა მიღწეული მომღერლების შესახებ ინფორმაციის მოძიების თვალსაზრისით. პროექტის ქართველმა მონაწილეებმა, საბედნიეროდ, მიაღწიეს მიზანს და იპოვეს ტყვე მომღერლების შთამომავლები. ამ ძიების შედეგებს მოგვიანებით წარმოადგენს ნინო ნაკაშიძე.

ამ პროექტის განხორციელების შედეგად გამოიცემა წიგნი<sup>1</sup> ორი დისკით, რუსუდან წურწუმისა და სუზან ციგლერის ვრცელი შესავალი წერილებით, ნინო მახარაძისა და ნინო ნაკაშიძის მიერ გაშიფრული სიმღერების ტექსტებითა და კომენტარებით. წიგნში ნახავთ ინფორმაციას სიმღერებსა და მომღერლებზე, რომელიც ალბათ მათ მიერვე შედგენილი ანკეტებიდან, ან მოწოდებულია მათი შთამომავლების მიერ. მიკვლეული იქნა რამდენიმე ისტორიული ფოტო, რომლებიც, თანმხლებ ხმოვან ჩანაწერებთან ერთად, უფრო ღრმად გაგვარკვევს ისტორიულ სიტუაციაში.

ეს პროექტი სრულად შეესაბამება ბერლინის ფონოგრამ-არქივის პოლიტიკას არა მხოლოდ ხმოვანი მასალის სამშობლოში დაბრუნების, არამედ ჩანაწერებისა და მათი შემსრულებლების წარმომავლობის შესახებ მეტი ინფორმაციის მოპოვების თვალსაზრისითაც. ტყვეთა ბანაკებში გაკეთებული ჩანაწერების თემა ფაქიზია და სპეციფიკურ მიდგომას საჭიროებს. ამ ხმოვან დოკუმენტებზე მსჯელობისას გათვალისწინებული უნდა იქნას ეთიკა და ჩანერის გარემოებები.

## 2. ისტორიული ფონი: პრუსიის ფონოგრაფიული კომისია და ჩანაწერების ისტორია

ბერლინის ფონოგრამ-არქივი ას წელზე მეტი ხანს ითვლის იმ დროიდან, როცა ფრიდრიხ-ვილჰელმის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის პროფესორმა კარლ შტუმპფმა 1900 წელს ბერლინში ტაის (ტაილანდური) თეატრალური ჯგუფის პირველი ჩანაწერები გააკეთა. ამ ჩანაწერებს მალე მოჰყვა სხვა და ბერლინის ფონოგრამ-არქივი შეიქმნა არა მარტო ბერლინში, არამედ მსოფლიოს სხვადასხვა ადგილას ჩატარებული სამეცნიერო ექსპედიციის, სხვადასხვა ექსკურსიებისა და სხვა მსგავსი მასალებით. 1914 წლის დასაწყისში არქივი უკვე მოიცავდა 10,000 ცვილის ლილვაკს, უმთავრესად, აფრიკიდან და სამხრეთ ოკეანეთიდან.

იმისთვის, რომ დაეზოგათ ხარჯები ხანგრძლივი და ძვირადღირებული ექსპედიციებისთვის, პირველი მსოფლიო ომის დროს გერმანიის ტყვეთა ბანაკებში უცხოელი ჯარისკაცების არსებობა იძლეოდა ვერბალური და მუსიკალური ჩანაწერების სისტემატიზების შესაძლებლობას. ინგლისურის მასწავლებლის ვილჰელმ დოეგენის (რომელიც, უპირველესად, დიალექტებით იყო დაინტერესებული) ინიციატივითა და გერმანიის

კულტურის მინისტრის ბრძანებით, 1915 წელს დაარსდა პრუსიის სამეფო ფონოგრაფიული არქივი (*Königlich-Preußische Phonographische Kommission*). კარლ შტუმპფი დაინიშნა კომისიის უფროსად, ვილჰელმ დოეგენი მენეჯერად და მდივნად. კომისიის დანიშნულება იყო, სამეცნიერო მიზნებისათვის ტყვეებისგან ჩაენერათ სამეტყველო ენა და მუსიკა. კომისიის წევრებად ცნობილი გერმანელი ენათმეცნიერები შეირჩნენ. შტუმპფის თხოვნის თანახმად, ახალგაზრდა მუსიკოლოგს, შუნემანს დაევალა ჩანაწერების გაკეთება ცვილის ლილვაკებზე ფონოგრამ-არქივისათვის. ცვილის ლილვაკების პარალელურად, ვილჰელმ დოეგენისა და ოდეონ-კომპანიის ტექნიკოსების ურთიერთ-თანამშრომლობით გაკეთდა ჩანაწერები გრამაფონის ცვილის ფირფიტებზე. პირველ რიგში, ეს იყო სამეტყველო ენისა და დიალექტების ჩანაწერები, მაგრამ, ამასთანავე, ის შეიცავდა მუსიკასაც. თუმცა, დისკის სახით არსებული მუსიკალური ჩანაწერები წარმოადგენენ მხოლოდ ცვილის ლილვაკებიდან გადანერილ ნიმუშებს (Ziegler, 2000).

I მსოფლიოს ომის ტყვეთა ბანაკებში ჩაწერილ კოლექციაში სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფია წარმოდგენილი. ჩანაწერების გარკვეული ნაწილი ჯერჯერობით ისევ არაა იდენტიფიცირებული. ფონოგრამ-არქივში არსებული თანმხლები დოკუმენტები შედარებით მოკლეა, მაგრამ ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ხმოვან არქივში დაცული თანმხლები მასალა მეტ ინფორმაციას შეიცავს – ყოველ მომღერალს პერსონალური კითხვარი აქვს, რომელშიც არის მონაცემები მისი დაბადების ადგილსა და მშობლებზე, ეთნიკურ წარმომავლობაზე, ენის ფლობაზე, განათლებაზე, პროფესიასა და რწმენაზე. გარდა ამისა, ჩანერის პროცესში მონაწილე ლინგვისტის მიერ ჩაწერილია სიმღერების ტექსტები. მასვე ეკუთვნის ამ ტექსტების ტრანსკრიფცია და გერმანული თარგმანი. სამწუხაროდ, შესაძლოა, დროის ნაკლებობის გამო, ყველა სიმღერის ტექსტი არ არსებობს. ქართულ ჩანაწერებზე პასუხისმგებელი ლინგვისტი იყო ადოლფ დირი, რომელსაც 1909–1914 წლებში კავკასიაში ყოფნისას უკვე შეკრებილი ჰქონდა სიმღერები, ინსტრუმენტული მუსიკა და სხვადასხვა ენის ნიმუშები, ვენისა და ბერლინის ფონოგრამ-არქივებისათვის (Lechleitner & Lomidze, 2014; Öhrig, 2000; Ziegler, 2006: 123 f.).

კულტურის სამინისტროს თანხმობით, ორივე კოლექცია – ფირფიტებსა და ცვილის ლილვაკებზე – ერთად უნდა განთავსებულიყო. მაგრამ, ომის დასასრულის დროისთვის დოეგენმა წაიღო ჩანაწერების კოლექცია დამოუკიდებელი ხმოვანი არქივის – Lautarchiv დასაფუძნებლად. 1920 წელს მან მოახერხა Lautarchiv-ის პრუსიის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის ხმოვანი არქივის [Lautabteilung der Preußischen Staatsbibliothek] შემოერთება და გახდა მისი დირექტორი. ამ დროიდან, პრუსიის ფონოგრაფიული კომისიის კოლექციები გაყოფილია და ეკუთვნის ორ სხვადასხვა ინსტიტუტს. ორივე კოლექციამ არაერთხელ შეიცვალა ადგილმდებარეობა და პატრონაჟი.

ფონოგრამ-არქივი, რომელიც 1900 წელს დაფუძნდა, როგორც ბერლინის უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის ნაწილი, 1923 წელს, შტრუმპფის პენსიაზე გასვლის შემდეგ, შეუერთდა მუსიკის სახელმწიფო აკადემიურ უმაღლეს სკოლას [Staatliche Akademische Musikhochschule]; 1934 წელს იგი დარეგისტრირდა, როგორც ეთნოგრაფიის მუზეუმი [Museum für Völkerkunde] და, ამგვარად, გახდა ბერლინის სახელმწიფო მუზეუმის ნაწილი. მეორე მსოფლიო ომის დროს ცვილის ლილვაკები საბჭოთა არმიამ ლენინგრადში გაიტანა და მხოლოდ 1960 წელს გადაეცა აღმოსავლეთ ბერლინის ადმინისტრაციას. ფონოგრამ-არქივის სრული კოლექცია თავის ძველ ადგილსამყოფელს – დალემ-ბერლინს დაუბრუნდა მოგვიანებით, 1991 წელს.

დოეგენის მიერ 1920 წელს დაფუძნებული Lautarchiv (ხმოვანი არქივი), როგორც

პრუსიის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის აუდიოგანყოფილება (*Lautabteilung der Preußischen Staatsbibliothek*), რეორგანიზებულ იქნა 1934 წელს. ის გახდა ბერლინის უნივერსიტეტის ნაწილი, როგორც ბგერის კვლევის ინსტიტუტი (*Institut für Lautforschung*). მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, *Lautarchiv*, უბრალოდ, დაივიწყეს და ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ადმინისტრაციას დიდი ინტერესი არ გამოუჩენია ამ კოლექციის მიმართ. 1995 წლიდან *Lautarchiv*-ი წარმოადგენს ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ჰელმჰოლ-ცენტრის (*Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik*) ნაწილს. ამ ხნის განმავლობაში მოხდა დისკების ციფრულ მატარებლებზე გადატანა და ამჟამად იგი მისაწვდომია ინტერნეტ სივრცეში.

პრუსიის ფონოგრაფიული არქივის შემგროვებლური აქტივობის შედეგად, ფონოგრამ-არქივი დღეს, მთლიანობაში, ფლობს 1022 ცვილის ლილვაკს მუსიკალური ჩანაწერებით, თანდართული დოკუმენტაციითა და ტექსტებით. *Lautarchiv*, დღესდღეობით ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ნაწილია, რომელიც ფლობს 1650 ჩანაწერს გრამოფონის ფირფიტებზე, უმთავრესად – ენისა და დიალექტების ჩანაწერებს.

პრუსიის ფონოგრაფიული კომისიის ჩანაწერები დღემდე არ გამხდარა დეტალური კვლევის საგანი პოლიტიკური და ტექნიკური მიზეზების გამო. თავიდან ჩანაწერები საიდუმლოდ იქნა მიჩნეული და არ იყო მისაწვდომი. 1920-ან წლებში, რა თქმა უნდა, ორიგინალებზე წვდომა ნებადართული არ იყო; ჯერ მათი კოპირება უნდა მომხდარიყო კონსერვაციის მიზნით. ეს განსაკუთრებით რთული იყო ცვილის ლილვაკების შემთხვევაში, დროის ხანგრძლივობისა და, უპირველეს ყოვლისა, ძვირადღირებული პროცესის გამო. დისკების კოპირებაზე პასუხისმგებლობა აიღო ოდერონ-კომპანიამ; ჩანაწერების დისკების 10-მდე ეგზემპლარი გამოიცა და გაიყიდა *Lautarchiv*-ის მიერ (Ziegler, 2000). ცვილის ლილვაკების ასლების დამზადება მხოლოდ ნაწილობრივ მოხდა, არა გაყიდვის, არამედ კვლევითი მიზნებისათვის.

ფონოგრაფიული კომისიის წევრების მიერ კვლევა, უპირველესად, ლინგვისტურ სფეროში ჩატარდა, მუსიკოლოგიური კვლევა ფოკუსირებული იყო ქართულ (Nadel, 1933) და რუმინულ (Zeilm, 1939) დისკებზე. გრამოფონის ფირფიტებისაგან განსხვავებით, ფონოგრამ-არქივის მასალები არასოდეს გამოქვეყნებულა, თუ არ ჩავთვლით შუნემანის მოკლე სტატიას (Schünemann 1918, 1925). კატალოგი *Lautarchiv*-ის მუსიკალური ჩანაწერების, რომელიც 1934 წელს ბერლინის უნივერსიტეტს შეუერთდა და დაერქვა *Institut für Lautforschung der Universität Berlin* (ბერლინის უნივერსიტეტის ბგერის კვლევის ინსტიტუტი) გამოქვეყნდა 1935 წელს (Bose, 1935). იგი, ასევე, შეიცავს *Lautarchiv*-ის 1920-იანი წლების შემდგომ ჩანაწერებსაც.

ეჭვს არ იწვევს, რომ პრუსიის ფონოგრაფიული კომისიის მუსიკალური ჩანაწერები ცვილის ლილვაკებსა და გრამოფონის ფირფიტებზე მნიშვნელოვნად ემთხვევა ერთმანეთს.

პრუსიის ფონოგრაფიული კომისიის ხმოვანი ჩანაწერების კვლევის პროექტის ფარგლებში ხორციელდება *Lautarchiv*-ისა და ფონოგრამ-არქივის მუსიკალური ჩანაწერების დეტალური შედარება.

### 3. ქართული ჩანაწერები

ქართული სიმღერები ჩაიწერა ტყვეთა ბანაკებში: მანჰაიმში (1916), ორდრუფში (1916), მიუნსტერში (1917), პუხჰაიმსა (1917 და 1918) და ზაგანში (1918) (ჟაგანი ამჟამად პოლონეთში მდებარეობს). მომღერალთა რეპერტუარი ფართო სპექტრისაა. ქართველ ტყვეთა მიერ შესრულებულ სიმღერათა უმრავლესობა ტრადიციული ხალხ-



ური ნიმუშებია, მაგრამ მათ შორისაა, ასევე, პოპულარული სიმღერები და რამდენიმე საეკლესიო საგალობელი.

მიუნსტერში, მანჰაიმსა და ორდრუფში ჩანერილ სიმღერებს ერთი მომღერალი ასრულებს. ისინი უცნაურად ჟღერს, რადგან ტრადიციული ქართული რეპერტუარის (რომელიც უმეტესად მრავალხმიანია) მხოლოდ ნაწილს წარმოადგენს. მომღერალი, ბუნებრივია, მხოლოდ ერთ ხმას ასრულებს. ახსნა შემდეგნაირადაა შესაძლებელი: სხვა ტყვემ არ იცოდა სიმღერა, ან ხმის ჩამწერმა ჯგუფმა ვერ გაითვალისწინა, რომ ეს სიმღერები მრავალხმიანია და გუნდის მიერ უნდა შესრულდეს. პუხჰაიმში (1917) ჩანერილი სიმღერები შესრულებულია ორი და, შემდეგ, სამი მეგრელი მამაკაცის მიერ ორ, და, შესაბამისად, სამ ხმაში. ზაგანში (1918) ჩაიწერეს გურული მომღერლების ტრიო, ასევე, ჯგუფი – 10 კაცამდე, რომლებიც ქართულ სიმღერებს ტრადიციულად მრავალხმიანად მღეროდნენ. ქართული სიმღერების რეპერტუარის შესახებ დეტალურ ინფორმაციას ნინო ნაკაშიძის მოხსენებაში გაეცნობით.

### შენიშვნა

<sup>1</sup> პროექტი წარმატებით დასრულდა და 2014 წლის ნოემბერში გამოიცა წიგნი „ექო წარსულიდან: „ქართველ ტყვეთა სიმღერები, ჩანერილი ცვილის ლილვაკებზე გერმანიაში, 1916–1918“ თანდართული ორი დისკით (ხმოვანი მასალა და წერილობითი დოკუმენტები), რომელიც, აგრეთვე, ნაწილია სერიის: „ბერლინის ფონოგრამ-არქივის ისტორიული ხმოვანი დოკუმენტები“. თბილისი: სეზანი



---

**Panel: GEORGIAN RECORDINGS MADE IN GERMAN WAR CAMPS (1916–1918)**

**Panel Organiser: Susanne Ziegler**

**Participants: Susanne Ziegler, Nino Nakashidze**

**SUSANNE ZIEGLER**  
(GERMANY)

**JOINT PROJECT OF THE BERLIN PHONOGRAMM-ARCHIV  
AND TBILISI STATE CONSERVATOIRE**

**1. The Project**

The recordings of prisoners from Georgia made in German war camps during the First World War are extraordinary, because these sound documents testify Georgian polyphonic singing in an extreme situation: during war time, in prison camps, sung by Georgian prisoners serving in the Russian tsarist army, singing together with countrymen who did not know each other before and, above all, the singers came from different regions in Georgia.

Sound recordings made on behalf of the *Königlich-Preußische Phonographische Kommission* [Royal Prussian Phonographic Commission] between 1916 and 1918 in German prison camps are found today in two Berlin sound archives: in the Berlin *Phonogramm-Archiv* and in the *Lautarchiv* [Sound Archive] of Humboldt University. The Georgian recordings were already subject of several talks and articles, detailed information about the songs on wax cylinders and on shellac records can be found in Ziegler 2003 and Ziegler 2014. Meanwhile, more research has been carried out in Berlin as well as in Tbilisi. In the Berlin *Phonogramm-Archiv* since 2013 a project is ongoing, which is supported by the German Research Foundation and has the aim of digitizing all recordings together with the accompanying documentation, and to make these recordings available to the public in a joint internet platform.

The Georgian songs preserved in the Phonogramm-Archiv have meanwhile been digitized and – together with the accompanying documentation – made available to colleagues in Georgia. In October 2012 the idea of a joint publication arose, and a detailed plan for publishing these valuable historical sound documents has been discussed. It was agreed upon to publish the collection of wax cylinders in collaboration between the Berlin *Phonogramm-Archiv* and the Tbilisi Conservatoire. Thanks to the efforts of Professor Rusudan Tsurtsumia, director of the International Research Center for Traditional Polyphony of the Tbilisi State Conservatoire, Prof. Revaz Kiknadze, Rector of the Tbilisi State Conservatoire, Prof. Dr. Lars-Christian Koch, head of the Berlin *Phonogramm-Archiv*, and myself, this CD project has been approved and is financially supported by the Georgian Ministry of Culture.

Berlin has been responsible for providing the sound recordings in digital format, for cleaning and mastering, and for providing scans of the written documents and photos preserved in the Phonogramm-Archiv. Georgian colleagues in Tbilisi were asked to identify the songs, to transcribe

the song texts, to comment on the songs and try to find more information on the singers. Thanks to the efforts of Nino Makharadze and Nino Nakashidze, who have been working in this project since 2013, all songs on the wax cylinders have been identified and the song texts have been written down. This was a strenuous task and caused many problems, since the wax cylinders have probably been played several times before and their sound quality is not the best, compared with other recordings made on the same occasion. Greater success resulted in the search for more information on the singers. The Georgian participants in the project tried to find descendants of the singers and – fortunately – they succeeded; their findings will be presented by Nino Nakashidze.

As a result of this project the wax cylinder recordings will be published in a CD book<sup>1</sup> with comprehensive introductory texts written by Rusudan Tsurstumia, Susanne Ziegler, and Nino Makharadze and Nino Nakashidze; information will be given on the history of the songs, the songs and on the singers with the data supplied by themselves and their descendants. Several historical photographs have been found which – together with the respective sound recordings – provide deep insight into the historical situation.

This project fits perfectly in the Berlin *Phonogramm-Archiv*'s policy not just to repatriate the recordings, but also to obtain more information about the recordings and especially their performers in the countries, from which they hailed. However, recordings made in war camps are sensitive material; they must be handled as a specific genre; the ethics and circumstances of the recording should be taken into consideration when discussing these sound documents.

## **2. Historical Background: The Prussian Phonographic Commission and the History of the Recordings**

The Berlin *Phonogramm-Archiv* dates back more than one hundred years, when Carl Stumpf, professor of psychology at the Berlin Friedrich-Wilhelms-University made the first recordings of a Thai theatre group in September 1900 in Berlin. These recordings were soon followed by others, and phonographic recordings were made not only at home in Berlin, but in many different parts of the world during scientific expeditions, field trips and other occasions. At the beginning of 1914 more than 10,000 wax cylinders were already available in the Archive, the majority stemming from Africa and the Southsea.

In order to save costs for extensive and expensive expeditions, the presence of foreign soldiers in German prison camps during World War I offered the opportunity for a systematic collection of recording language and music. Upon initiative of Wilhelm Doegen, a teacher of English and interested foremost in dialects, in 1915 the *Königlich-Preußische Phonographische Kommission* [Royal Prussian Phonographic Commission] was founded by decree of the German Ministry of Culture. Carl Stumpf was appointed head of the commission, Wilhelm Doegen manager and secretary. The aim of the commission was to make recordings of the spoken language and music of prisoners for scientific purposes. Famous German linguists were elected as members of the commission, and upon request by Stumpf the young musicologist Georg Schünemann was asked to make phonographic wax cylinder recordings for the *Phonogramm-Archiv*. Parallel to the wax cylinder recordings grammophonic recordings (wax discs) were made by Wilhelm Doegen in collaboration with technicians from the Odeon Company. These were primarily recordings of spoken language and dialects, but include music as well. However, the music recordings on discs present only a selection of the ones made on wax cylinders (Ziegler, 2000).

The collection of recordings in prisoners-of-war camps during World War I presents a variety

of different ethnic groups; some of the recordings have still not yet been identified. The accompanying documents in the *Phonogramm-Archiv* are relatively short, but more information can be gained from the corresponding material in the *Lautarchiv*. For every performer a personal questionnaire is available, providing information on his birthplace and parents, ethnicity, language skills, education, profession, and faith, among others. In addition song texts were written down by a linguist present at the recording; the linguist was also asked to write the text in phonetic transcription and to translate it into German. Unfortunately, probably due to lack of time, not all song texts are available today. The linguist responsible for the Georgian recordings was Adolf Dirr, who had already collected songs, instrumental music and examples of different languages during his stay in the Caucasus between 1909 and 1914 for the *Phonogramm-Archives* in Vienna and Berlin (Lechleitner & Lomidze, 2014; Öhrig, 2000; Ziegler, 2006: 123 f.).

According to the Ministry of Culture both collections – on discs as well as on wax cylinders – should have stayed together, but towards the end of the war Doegen took the record collection as a foundation stone for a separate archive, the *Lautarchiv*. In 1920 he succeeded in adjoining the *Lautarchiv* to the Prussian State Library as *Lautabteilung der Preußischen Staatsbibliothek* and became its director. Since then, the two collections of the Prussian Phonographic Commission are divided and belong to different institutions. Both collections changed their affiliation and location several times.

The *Phonogramm-Archiv*, founded in 1900 as part of the Psychological Institute of Berlin University, was in 1923 after Stumpf's retirement attached to the *Staatliche Akademische Musik-hochschule* [Music High School]; in 1934 it was incorporated into the *Museum für Völkerkunde* [Museum for Ethnography], thus becoming part of the *Staatliche Museen zu Berlin* [National Museums in Berlin]. During World War II the wax cylinder collections were evacuated, taken to Leningrad by the Soviet army, and in 1960 handed over to East Berlin authorities. The entire collection of the *Phonogramm-Archiv* was returned to its former place in Berlin-Dahlem as late as 1991.

The *Lautarchiv*, founded by Doegen in 1920 as *Lautabteilung der Preußischen Staatsbibliothek* [Sound department of the Prussian State Library], was reorganized in 1934. It became part of the Berlin University as *Institut für Lautforschung*. After World War II the *Lautarchiv* was merely forgotten, and the Humboldt University authorities had little interest in the sound collection. Since 1995 the *Lautarchiv* is part of the *Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik* der Humboldt-Universität, the discs are meanwhile digitized and can be searched in the internet.

As a result of the collection activity of the Prussian Phonographic Commission, the *Phonogramm-Archiv* holds today all in all 1022 wax cylinders with music recordings, together with accompanying documentation and texts. The *Lautarchiv*, today part of Humboldt University, holds 1650 shellac records, the majority – language and dialect recordings.

The recordings of the Prussian Phonographic Commission have not been the subject of detailed research until now due to political and technical reasons. The recordings were first handled as secret and not available in the 1920s. And of course, the originals were not allowed to be used; for reasons of conservation they had to be copied first. Especially for the wax cylinders this was a difficult, time consuming and above all an expensive process. The Odeon Company was responsible for copying the discs; up to 10 copies of a recorded disc were published and sold by the *Lautarchiv* (Ziegler, 2000). The wax cylinders were only partly copied, not for sale, but only available for listening and for research purposes in the Archive.

Research has been carried out by members of the Phonographic Commission foremost in the

field of linguistics, with musicological research focused on Georgian (Nadel, 1933) and Romanian (Ziehm, 1939) discs. In contrast to the recordings on shellac discs, the music recordings in the *Phonogramm-Archiv* were never published, except for short articles by Schünemann (Schünemann 1918, 1925). A catalogue of the music records in the *Lautarchiv*, which was attached to the Berlin University in 1934 and renamed *Institut für Lautforschung der Universität Berlin* [Institute for sound research of the Berlin University], has been published in 1935 (Bose, 1935), comprising also recordings made by the Lautarchiv after 1920.

There is no question that the music recordings of the Prussian Phonographic Commission on wax cylinders and shellac discs overlap considerably. Within the ongoing research project on the sound recordings of the Prussian Phonographic Commission, a detailed comparison of music recordings in the *Lautarchiv* and the *Phonogramm-Archiv* is in progress.

### 3. The Georgian Recordings

Recordings of Georgian songs were made in the prison camps at Mannheim (1916), Ohrdruf (1916), Münster (1917), Puchheim (1917 and 1918), and Sagan (today Żagań in Poland, 1918). The repertoire of the singers covers a wide spectrum of music. Most of the songs performed by Georgian prisoners were traditional folk songs, but popular songs and a few church songs were recorded as well.

The songs recorded in Münster, Mannheim, and Ohrdruf were sung by one singer alone. This sounds strange, because the songs presented are part of the traditional Georgian repertoire, which is mostly sung polyphonic, and the singer of course sang one voice only. An explanation could be that no other Georgian prisoner knew the songs or that the recording team did not expect these songs to be sung by a chorus in polyphony. The songs recorded in Puchheim (1917) were sung by two and later three Mingrelian men in two resp. three voices, in Sagan (1918) a trio of Gurian singers was recorded, and a group of up to ten people sang Georgian songs in traditional polyphonic style.

Information on the Georgian recordings in detail and on the singers will be given in the paper of Nino Nakashidze.

### Notes

<sup>1</sup> The project has successfully been finished in November 2014. The book entitled “Echoes from the Past: Georgian prisoners’ songs recorded on wax cylinders in Germany 1916–1918” is provided with 2 CDs (Audio material and written documents) which form also part of the series “Historical Sound Documents of the Berlin Phonogramm-Archiv”. Tbilisi, Publisher *Sezani*

### References

- Bose, Fritz. (1935). *Lieder der Völker – Die Musikplatten des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin*. Katalog und Einführung. Berlin: Max Hesses Verlag
- Lechleitner, Gerda & Lomidze, Nona. (2014). “Recordings from the Caucasian region 1909 and 1915/1916”. In: *The VI International Symposium on Traditional Polyphony Proceedings*. Pp. 433–

443. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Nadel, Siegfried F. (1933). *Georgische Gesänge. Lautabteilung Berlin*. Leipzig: Otto Harrassowitz

Öhrig, Bruno. (2000). "Adolf Dirr (1867–1930): Ein Kaukasusforscher am Münchner Völkerkundemuseum". In: *Münchner Beiträge zur Völkerkunde (Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde München Band #6)*. Pp. 199–234. Hrsg. Staatliches Museum für Völkerkunde München; Inst. für Völkerkunde und Afrikanistik d. Ludwig-Maximilians-Universität München. München: Verlag des Staatlichen Museums für Völkerkunde

Schünemann, Georg. (1918). "Kazantatarische Lieder". In: *Archiv für Musikwissenschaft*. #1: 499–515

Schünemann, Georg. (1925). „Kurzer Abriss der Musik im östlichen Europa“. In: *Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde*. Pp. 310–317. Editor: Wilhelm Doegen. Berlin: Otto Stollberg

Ziegler, Susanne. (2000). "Die akustischen Sammlungen. Historische Tondokumente im Phonogramm-Archiv und im Lautarchiv". In: *Katalog der Ausstellung "Theatrum naturae et artis" – Wunderkammern des Wissens. Essays*. Pp. 197–206. Hrsg. Bredekamp, Horst. Brüning, Jochen. Weber, Cornelia.. Henschel-Verlag Berlin

Ziegler, Susanne. (2003). "Voices from the Past". Caucasian Polyphony in Historical Sound Recordings from the Berlin Phonogram Archive". In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 521–546. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Ziegler, Susanne. (2014). "Recordings of Georgian Prisoners in Germany 1915–1919". In: *The VI International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 418–424. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Ziehm, Elsa. (1939). *Rumänische Volksmusik dargestellt an den Schallaufnahmen des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin*. Unter Leitung und Mitarbeit von Fritz Bose. Max Hesses Verlag Berlin



**აუდიოჩანაწერები და შემსრულებლები ბერლინის  
ფონოგრაფიკისა და თეატრის სახელმწიფო  
კონსერვატორიის ერთობლივ პროექტში**

I მსოფლიო ომის დროს პრუსიის სამეფო ფონოგრაფიულმა კომისიამ თავის ტერიტორიაზე მდებარე სამხედრო ბანაკებში მყოფი ტყვეებისაგან, მათ შორის ქართველები-საგან, ცვილის ლილვაკებზე ხმოვანი მასალა – თქმულებები, ლექსები, ლინგვისტური ხასიათის ტექსტები, სიმღერები, მათი ტექსტები და სხვ. ჩაიწერა. ეს ინფორმაცია ჩვენთვის ცნობილი იყო. ბ-მა გრიგოლ ჩხიკვაძემ გერმანულიდან თარგმნა რობერტ ლახის მიერ ვენაში 1931 წელს გამოცემული *რუსეთის სამხედრო ტყვეების სიმღერები* და ზიგფრიდ ნადელის ნაშრომი *ქართული სიმღერები* (1933), მაგრამ აუდიოჩანაწერებზე ხელი არავის მიუწვდებოდა.

1962 წელს გერმანიაში მივლინებით მყოფმა ცნობილმა ქართველმა ენათმეცნიერმა და საზოგადო მოღვაწემ, სერგი ჟღენტმა, ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტიდან ჩამოიტანა ოთხი სიმღერა ქართველი ტყვეების (ვიქტორ მეგრელიშვილის, გრიგოლ ხორავას და კალისტრატე კანკავას) შესრულებით. ამ ფაქტთან დაკავშირებით 1964 წელს გაზეთ *ახალგაზრდა კომუნისტში* გამოქვეყნდა საინფორმაციო წერილი. 1965 წელს გურიაში ჩატარდა კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრისა და კომპოზიტორთა კავშირის ერთობლივი ექსპედიცია, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ცნობილი ქართველი მუსიკისმცოდნე, ფოლკლორისტი ოთარ ჩიჯავაძე. ჩოხატაურის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში ბ-ნმა ოთარმა და ექსპედიციის წევრებმა, რომელთა შორის იყო მუსიკისმცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტი ნატო მოისწრაფიშვილი, ამ ჩანაწერს მიაკვლიეს.

1968 წელს ქ-მა ნატომ საქართველოს რადიოთი მოამზადა გადაცემა *უნიკალური ჩანაწერები ბერლინის უნივერსიტეტიდან*. მაშინ ამ ფაქტმა, რატომღაც, სათანადო ყურადღება არ მიიქცია. ჩანაწერებისადმი პირველი სერიოზული ინტერესი გაჩნდა 1988 წელს, ბორჯომში, სადაც მრავალხმიანობის რესპუბლიკურ კონფერენციაზე, გერმანელმა ეთნომუსიკოლოგმა, ქ-მა სუზან ციგლერმა, დამსწრე საზოგადოებას ბერლინის ფონოგრაფიკიდან რამდენიმე სიმღერა მოასმენინა და მოუთხრო მათი ჩანაწერის ისტორია (მოისწრაფიშვილი, 2011: 105–106).

სწორედ სუზან ციგლერმა შესთავაზა ამ ჩანაწერების ერთობლივი გამოცემა ტრადიციული მუსიკის კვლევის საერთაშორისო ცენტრს 2012 წელს. ცენტრის დირექტორმა, ქ-მა რუსუდან წურწუმამ სიამოვნებით მიიღო წინადადება და ჩვენ, ნინო კალანდაძემ და მე, დიდი ინტერესით დავინწყეთ მუშაობა.

ქ-მა სუზანმა ბერლინიდან ჩამოგვიტანა აუდიოჩანაწერები და დოკუმენტური მასალა – კითხვარები, ოქმები, სიმღერების ტექსტები. მასალებიდან შევიტყვეთ, რომ ჩანაწერები შესრულებულია I მსოფლიო ომის დროს, 1916–1918 წლებში გერმანიის ქალაქების – მანჰაიმის, ორდრუფის, მიუნსტერის, ფუხჰაიმის და ზაგანის (ეს უკანასკ-

ნელი დღეს პოლონეთს ეკუთვნის) ტყვეთა ბანაკებში. ჩანერა ხდებოდა ცვილის ლილვაკებზე რომელიმე ბარაკში. თუმცა, ზოგიერთ შემსრულებელსა თუ სიმღერას იმთავითვე ისეთი ინტერესი გამოუწვევია, რომ შემსრულებლები მიჰყავდათ, მაგალითად, ოფიცერთა შეკრების ოთახში, ან პროტესტანტული ეკლესიის ბარაკში და ხელმეორედ ინერდნენ გრამოფონის ფირფიტებზე. ცხადია, ეს ჩანანერები უკეთესი ხარისხისაა და ინახება ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ხმოვან არქივში.

გადაწყდა, რომ ჩანანერებს ჩვენი შენიშვნების გათვალისწინებით ბერლინის ფონოგრამარქივის ხმის ინჟინერი, ალბრეჰტ ვიდმანი დაამუშავებდა. 90 ნიმუშიდან გამოსაცემად შევარჩიეთ 65. ჩანანერები, როგორც აღვნიშნე, არ იყო კარგი ხარისხის, თან სდევდა შიშინი, ნაკანრები ლილვაკზე, ჩახვევები, ზოგიერთ სიმღერას აკლდა დასაწყისი, ან დაბოლოება. თუკი სიმღერა რამდენჯერმე იყო ჩანერილი, ვარჩევდით მათგან საუკეთესოს. თუმცა იყო შემთხვევები, როდესაც ვარიანტები ისეთი საინტერესო და განსხვავებული იყო, რომ ვერც ერთს ვერ შეველიეთ. ამიტომ გამოცემაში რამდენიმე სიმღერა, მაგალითად, მეგრული **ზესქვი უჩა** და საგალობელი **ქრისტე აღდგა**, წარმოდგენილია ორხმიანი და სამხმიანი ვარიანტით (აუდიომაგ. 1).

2014 წლის აგვისტოში, გერმანული მხარის შემოთავაზებით ნინო კალანდაძე მივლინებით გაემგზავრა ბერლინში, სადაც შვიდი დღის მანძილზე მუშაობდა ხმის ინჟინერთან ერთად. ჩატარებული ერთობლივი მუშაობის შედეგად ეს ხარვეზები შეძლებისდაგვარად გასწორდა, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვახსენებთ ბ-ნ ალბრეჰტ ვიდმანს.

შრომატევადი სამუშაო ჩატარდა შემსრულებლების მონაცემებთან და სიმღერების ტექსტებთან დაკავშირებით, რომელთა გარკვეული რაოდენობა ზოგჯერ თვითონ შემსრულებლის ხელით იყო ჩანერილი. საინტერესოა, რომ ზოგიერთ მათგანს დაწყებითი სასკოლო განათლებაც კი არ ჰქონდა მიღებული და შესაბამისად, ზოგჯერ, ხელნაწერი გაუგებრად და უცნაურადაც კი გამოიყურებოდა. ასევე ბევრი რამ იყო გასარკვევი კითხვარებშიც. განსაკუთრებული ძალისხმევა დაგვჭირდა საკუთარი და გეოგრაფიული სახელების დასადგენად.

გამოცემაში შევიტანეთ სიმღერების ტექსტები. ამიტომ, მოგვიხდა იმ სიმღერების გაშიფვრა, რომლებსაც ტექსტი არ ახლდა. ცუდი სმენადობის გამო, ეს საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. შეძლებისდაგვარად შევეცადეთ, ყველა სიმღერის ტექსტის ნაწილი მაინც დაგვეფიქსირებინა.

შემსრულებლების შესახებ დამატებითი ინფორმაციის მოპოვების მიზნით, პროექტის შესახებ რამდენჯერმე განვაცხადეთ რადიო და ტელეგადაცემების საშუალებით; ასევე დავუკავშირდით ყველა რეგიონის კულტურის განყოფილებას, რამაც, უმეტეს შემთხვევაში დადებითი შედეგი გამოიღო. გამოგვეხმაურნენ შემსრულებელთა შთამომავლები. თვრამეტი შემსრულებლიდან თორმეტის შესახებ მოვიპოვეთ ცნობები. გაირკვა, რომ ზოგიერთი მათგანი დაბრუნდა ტყვეობიდან (ვასილ ხუბულავა, დომენტი გოგუაძე, ვარდენ დადიანი, მიხეილ ქირია, პლატონ შერვაშიძე, გრიგოლ ხორავა, ვიქტორ მეგრელიშვილი), ზოგი დაიკარგა (ვასილ გაგლოშვილი, თეოდორე თარგამაძე და კალისტრატე კანკავა). დაღუპულად ითვლება ნიკოლოზ ყაზბეგი, რომელიც ცნობილი ქართველი მოგზაურის, გეოგრაფის, სამხედრო და საზოგადო მოღვაწის, გიორგი ყაზბეგის ვაჟი ყოფილა. თუმცა სტეფანწმიდიდან მიღებული ინფორმაციით, როტმისტრი ნიკოლოზ ყაზბეგი დაიღუპა 1915 ან 1917 წელს კარპატებში, ჩვენს ხელთ არსებული აუდიოჩანანერი კი შესრულებულია 1918 წელს. სარდიონ გოგელიას შესახებ ცნობილია, რომ იგი დარჩა გერმანიაში; ვასილ ხუბულავამ II მსოფლიო ომშიც მიიღო მონაწილეობა.

ლეობა. მოგვანოდეს ინფორმაცია მათი მუსიკალური მონაცემების შესახებაც – ბევრი მათგანი თურმე ახალგაზრდობაშივე გამოირჩეოდა მუსიკალური ნიჭით, ზოგი ტრადიციული მუსიკალური ოჯახიდან იყო, ერთ-ერთი მათგანი მგალობლის ოჯახშიც კი იყო დაბადებული (დომენტი გოგუაძე), ზოგიერთი კარგად უკრავდა ამა თუ იმ საკრავზე; მოგვანოდეს ფოტოები საკრავით ან ცეკვისას და ა.შ. დიდ მადლობას მოვასხენებთ ყველას, ვინც ასე გულისხმიერად მოეკიდა ჩვენს თხოვნას. სამწუხაროდ, რამდენიმე შემსრულებელზე ვერავითარ ინფორმაციას ვერ მივაკვლიეთ (პლატონ მაჩაიძე, გიორგი ნალეკრიშვილი, ფილიპე მურჯიკნელი, ავთანდილ გეგელია, ალექსანდრე კორკელია, ერმილე კურავა ან ყურავა).

ჩანაწერებში წარმოდგენილია ქართული ტრადიციული მუსიკის სამივე მიმართულება. სოფლური სიმღერები, ორი საგალობელი და ქალაქური ფოლკლორის ნიმუშები (როგორც აღმოსავლური, ისე დასავლური) გვხვდება ერთხმიანი, ორხმიანი და სამხმიანი შესრულებით. ერთხმიანია ძირითადად აღმოსავლურქართული ქალაქური სიმღერები. ქართ-კახური, მეგრული, გურული სიმღერები წარმოდგენილია ტრიოს და ანსამბლის შესრულებით. თუმცა საინტერესოა, რომ მაგალითად, პლატონ მაჩაიძე, თბილისში მცხოვრები რაჭელი, ძირითადად ქალაქურ სიმღერებს ასრულებს, მაგრამ ცდილობს ფრაგმენტულად სამივე ხმის პარტია იმღეროს. ანალოგიურია ათანასე გეგელიას მიერ მეგრული სამხმიანი სიმღერების სოლო შესრულება (აუდიომაგ. 2). ეს ფაქტი ქართული მრავალხმიანი აზროვნების, მომღერლის მიერ ვერტიკალის შინაგანი აღქმის ნათელი დადასტურებაა.

მრავალხმიანობის ფორმებიდან, ძირითადად, წარმოდგენილია ბურღონული მრავალხმიანობა (აღმოსავლეთ საქართველო) და ხმათასვლის კონტრასტულ პრინციპზე აგებული დასავლურქართული ნიმუშები. რეპერტუარი მოიცავს სხვადასხვა ჟანრის (სანესო, საქორწილო, შრომის, ღირიკული, ეპიკური) ქართლ-კახურ, მეგრულ, გურულ სიმღერებს; ვასილ გაგლოშვილის რეპერტუარში წარმოდგენილია ქართული და ოსური სიმღერები. აღსანიშნავია ქართულ და აფხაზურ სამღერისებზე აგებული ერთი ნიმუში, რომლის ტექსტის ხელნაწერში გეგელიას მიერ სათაურად მიწერილია „მარგალური ობირუ (მეგრული სიმღერა – ავტ.) აფხაზურში გადაყვანილი“.

საინტერესოა, რომ დასავლეთ საქართველოს წარმომადგენლები (სოლისტიც, ტრიოც და ანსამბლიც) გურულ და მეგრულ სიმღერებთან ერთად ასრულებენ ქართლ-კახურ ნიმუშებსაც (აუდიომაგ. 3, 4). მაგალითად, სიმღერას **თამარ ქალი** (№ 40) ასრულებს ქ. ფუხჰაიმში ჩაწერილი ტრიოც და ქ. ზაგანში ჩაწერილი მომღერალთა ჯგუფიც (№ 52); ასევე, სიმღერას **სამშობლო ხევსურისა** (№№ 32 და 49) სხვადასხვა ბანაკში (ზაგანის და მიუნსტერის) მღერიან.

საფიქრებელია, რომ ეს ნიმუშები მათ მოსმენილი ჰქონდათ, მაგალითად, ლადო აღნიაშვილის, იოსებ რატილის, სანდრო კავსაძის, ძუკუ ლოლუას ან სხვა რომელიმე გუნდის შესრულებით; თუმცა, XX საუკუნის დასაწყისიდან ქართული ხალხური სიმღერის მოსმენა გრამფირფიტების საშუალებითაც შეიძლებოდა. დასაშვებია, მაგალითად, ქ. ზაგანში, ასეთი მრავალმხრივი რეპერტუარი მხოლოდ ერთ, ან რამდენიმე შემსრულებელს ჰქონოდა (მაგალითად ვიქტორ მეგრელიშვილს, რომელიც ანსამბლში აშკარად გამოკვეთილი ლიდერია) და იქვე ესწავლებინა დანარჩენებისათვის, რაც მრავალხმიანი აზროვნების მქონე ქართველებს ნამდვილად არ გაუჭირდებოდათ.

როგორც ჩანს, არსებობდა განსაკუთრებით პოპულარული სიმღერებიც. მაგალითად ქალაქური სიმღერა, რომელიც ერთ შემთხვევაში ჩაწერილია გეგელიას სოლო

შესრულებით და ეწოდება **სწრაფია, ძმებო, ცხოვრება** (№ 30), ხოლო მეორე შემთხვევაში ტრიოს (კორკელია, კურავა /ან ყურავა/ და ხუბულავა) შესრულებით და დასათაურებულია, როგორც **ჩვენი ცხოვრება** (№ 44. აუდიომაგ. 5). ამ უკანასკნელს ახლავს განმარტება, რომ ეს არის „სტუდენტური სიმღერა (რუსული მელოდია)“.

ზოგიერთი სიმღერის ტექსტის მიხედვით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ შემსრულებელი ცდილობდა გადმოეცა თავისი იმჟამინდელი მდგომარეობა. მაგალითად, გიორგი ნალეკრიშვილი (სავარაუდოდ, უნდა იყოს **ნარეკლიშვილი**) რამდენიმე სიმღერის ბოლოს ამატებს თავის სახელს, ან სიტყვებს „კახელი ვარ“; თავისი ხელით დაწერილი სიმღერის ტექსტის ბოლოს კი მიაწერს სახელს, გვარს, ან ფრაზას „კახელი ბიჭი ვარ“. ერთი ნიმუშის (№ 16, **ნუ სტირი, დედავ**) ბოლოს კი, რომლის ტექსტშიც მამულის დასაცავად ბრძოლაში მიმავალი მეომარი ემშვიდობება დედას, ნალეკრიშვილს მიწერილი აქვს ასეთი სიტყვები: „ტყვე ვარ, გენი“; იგივე გიორგი ნალეკრიშვილი ასრულებს ცნობილ ქალაქურ სიმღერას **ორთავ თვალის სინათლევ** (№ 20), რომლის ლექსი ეკუთვნის გ. სკანდარნოვას, თუმცა სტრიქონები „ციხეს ვარ მჯდომარე / ოთხ კედელ შემყურე მე“ სიმღერის ჩვენთვის ცნობილ ვარიანტებში არსად შეგვხვდრია (აუდიომაგ. 6).

გამოცემისას ჩვენ ვითვალისწინებთ ბერლინის ფონოგრამარქივის გარკვეულ მოთხოვნებს, რომლებიც დაცულია ყველა სხვა ქვეყნის (პერუს, იაპონიის, მექსიკის, სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპის, ბრაზილიის, ლიტვის) მიერ გამოცემულ ჩანაწერებში. ეს იქნება მცირე ზომის ორენოვანი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე) წიგნი, თანდართული ორი კომპაქტდისკით. შესავალში მკითხველი გაეცნობა ჩანაწერების მოკლე ისტორიას და ინფორმაციას პროექტის, ქართული აუდიომასალის, შემსრულებელთა შესახებ, სიმღერების ტექსტებს და მოკლე ანოტაციებს. ერთ კომპაქტდისკზე იქნება განთავსებული აუდიომასალა, მეორეზე კი სკანირებული დოკუმენტები – კითხვარები, სიმღერების ტექსტები. გამოცემას დაეურთავთ შემსრულებლების, ჩამწერების, ბანაკების ამსახველ ფოტოებს.

ჩვენი აზრით, ეს გამოცემა ღირებულია არა მარტო სამეცნიერო წრეებისათვის, არამედ შემსრულებლებისთვისაც, რომლებიც აქ შეხვდებიან რამდენიმე უცნობი (მაგ. ქალაქური: **ერთი სანყალი გლეხი ვარ, ცოლი ეუბნება ქმარსა, ნავალ ტყესა, გავთლი ხესა, მინდორში ნალისეკალა, აჭარული საცეკვაო**) სიმღერის ნიმუშს და ასევე ზოგიერთი ცნობილი სიმღერის განსხვავებულ ვარიანტს (მაგ. **ორთავ თვალის სინათლევ, მოლოდინი**, იგივე **მწვანესა და უჭუდოსა, ბედინერა, ქრისტე აღსდგა** (მეგრული), **პატარა საყვარელო, ზესქვი უჩა**).

რაც მთავარია, გასაოცარია ამ სრულიად შემთხვევით შეკრებილი ადამიანების საშემსრულებლო ოსტატობა. ტყვეობის პირობებში, ალბათ, იოლი არ იქნებოდა სიმღერების სწავლა, ერთმანეთთან შემღერება, ასე ვთქვათ, რეპეტიციების ჩატარება. უდავოდ, მეტად ღირებულია გერმანელ მეცნიერთა ჭეშმარიტი პროფესიონალიზმი, რომლის შედეგადაც დღეს შესაძლებლობა გვაქვს გავეცნოთ XX საუკუნის დასაწყისის სხვადასხვა ხალხებისგან, მათ შორის ქართველთაგან, ჩაწერილ ხმოვან მასალას.

ჩვენი აზრით, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ამ ჩანაწერების მეშვეობით ევროპაში პირველად გაიცნეს ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერა. ისეთი მეცნიერები, როგორებიც იყვნენ რობერტ ლახი, გეორგ შუნემანი, ზიგფრიდ ნადელი, მარიუს შნაიდერი, ერიჰ შტოკმანი, მათი მოსმენისთანავე დაინტერესდნენ ქართული მრავალხმიანობის წარმოშობით და დაიწყეს მისი შესწავლა.



სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული თვალსაზრისით, მრავალხმიანობა ევროპის მონაპოვარია და თუკი სადმე სხვაგან არსებობს, ეს სწორედ ევროპული მუსიკის გავლენის შედეგი უნდა იყოს. ამიტომ შედარებითი მუსიკისმცოდნეობის მიმდევრები (ლახი, შუნემანი, შნაიდერი) ყველანაირ, მათ შორის ქართულ მრავალხმიანობასაც, განიხილავდნენ შუა საუკუნეების ევროპულ მრავალხმიანობასთან კავშირში. თუმცა, ქართული მრავალხმიანობის გარკვეულწილად შესწავლის შემდეგ, გამოითქვა მოსაზრება, რომ იგი სრულიად დამოუკიდებელი მოვლენაა, რომელიც შეიძლება ევროპული პოლიფონიისთვის ერთ-ერთ მასაზრდოებელ წყაროსაც კი წარმოადგენდეს (Надеин: 54, ციგლერი, 1989: 129).

მინდა მოვიყვანო ამონარიდი სუზან ციგლერის მიერ III სიმპოზიუმზე წაკითხული მოხსენებიდან პოლიფონია და ბერლინის ფონოგრამათა არქივის ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერები: „მსოფლიო ომის დროს, ავსტრიული და გერმანული ბანაკების ჩანაწერებს შორის, ქართული მრავალხმიანობის ნიმუშები გახდა მუსიკალური რევილუციის მიზეზი, რამაც მიგვიყვანა ევროპული მრავალხმიანობის ახალ თეორიებამდე“ (ციგლერი, 2007: 553).

და ბოლოს, ძალიან დიდი მადლობა მინდა გადავუხადო ყველას, ვინც მონაწილეობა მიიღო ამ პროექტის განხორციელებაში და, განსაკუთრებით, ქ-ნ სუზან ციგლერს, რომელიც თავდაუზოგავად იღწვის ქართული ფოლკლორის შესწავლისა და პოპულარიზაციისთვის. სწორედ მისი დამსახურებაა, რომ ეს ჩანაწერები ჩვენთვის ხელმისაწვდომი გახდა და 100 წლის შემდეგ გაიჟღერა ამ ყველასათვის უცნობ ადამიანთა სახელებმა სიმღერაში გაცოცხლებული მათი სული სამშობლოს დაუბრუნდება.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- მოისწრაფიშვილი, ნატო. (2011). „ოთარ ჩიჯავაძე, ანუ გმირული სულის ზეიმი“. კრებულში: *ოთარ ჩიჯავაძე 90*, გვ. 97–111. რედ.: ზუმბაძე ნატო, მათიაშვილი ქეთევან და სხვ. თბილისი: ჩოხი (ქართულ ენაზე ინგლისური რეზიუმით)
- ციგლერი, სუზან. (1989). „კავკასიური (ქართული) მრავალხმიანობა გერმანულენოვანი სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურის სარკეში“. *ჟურნ.: საბჭოთა ხელოვნება*, 1: 125–131
- ციგლერი, სუზან. (2007). „პოლიფონია და ბერლინის ფონოგრამათა არქივის ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის III საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 547–554. რედაქტორები: ნურნუმი, რუსუდან და ჟორდანი, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
- ცინცაძე, დ. (1964). „უცხოეთიდან დაბრუნებული სიმღერები“. გაზ. *ახალგაზრდა კომუნისტი*, 15 დეკემბერი. თბილისი
- Lach, Robert. (1931). *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. III. Band: Kaukasusvölker. 2. Abteilung: Mingrelische, abchasische, svanische und ossetische Gesänge. Transkription und Übersetzung der Texte von Dr. Robert Bleichsteiner (= 65. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission Wien)
- Ziegler, Susanne. (1988). *Kaukasische Mehrstimmigkeit im Spiegel der deutschsprachigen musikwissenschaft*



*lichen Literatur. Vortrag in russischer Sprache in Bordzhomi (Georgien, UdSSR). In: Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift Josef Kuckertz. Hrsg. Rüdiger Schumacher. Wort und Musik – Salzburger Akademische Beiträge Bd.12, S. 587–596*

### ხელნაწერი წყაროები

Надель, Зигфрид. (დაუთარიღებელი). Грузинские песни. Перевод немецкого Р. Чаке. ხელნაწერი ნაბეჭდი სახით ინახება კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში. პირველწყარო: Nadel, Siegfried. (1933). *Georgische Gesänge*. Berlin. Lautabteilung. Leipzig: Otto Harrassowitz

### აუდიომაგალითები

1. ქრისტე აღდგა – დასავლურქართული კილო, აღდგომის საგალობელი. 1917. ფუხჰაიმი. ასრ. ალექსანდრე კორკელია, ერმილე კურავა და ვასილ ხუბულავა
2. ალიფაშამ გვიღალატა – აჭარულ-გურული, ეპიკური. 1917. მიუნსტერი. ასრ. ათანასე გეგელია
3. ალიფაშა – აჭარულ-გურული, ეპიკური. 1918. ზაგანი. ასრ. დომენტი გოგუაძე, ვიქტორ მეგრელიშვილი და გრიგოლ ხორავა
4. ნამგალო – კახური, შრომის. 1918. ზაგანი. ასრ. სარდიონ გოგელია, დომენტი გოგუაძე, ვარდენ დადიანი, თეოდორე თარგამაძე, კალისტრატე კანკავა, ვიქტორ მეგრელიშვილი, მიხეილ ქირია, ნიკოლოზ ყაზბეგი, პლატონ შერვაშიძე და გრიგოლ ხორავა
5. ჩვენი ცხოვრება – ქალაქური, სუფრული. 1917. ფუხჰაიმი. ასრ. ალექსანდრე კორკელია, ერმილე კურავა და ვასილ ხუბულავა
6. ორთავ თვალის სინათლე – ქალაქური, ლირიკული, სატრფიალო. ახლავს განმარტება – ტუსაღის სიმღერა. 1916. მანჰაიმი. ასრ. გიორგი ნალეკრიშვილი (ნარეკლიშვილი)

**NINO NAKASHIDZE**  
**(GEORGIA)**

**AUDIO RECORDINGS AND PERFORMERS OF THE  
BERLIN PHONOGRAMM-ARCHIV AND  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE JOINT PROJECT**

During the First World War the Royal Phonograph Society of Prussia on the wax cylinders made sound recordings of the material (conversation texts, legends, songs and their texts and so on) from the prisoners-of-war, Georgians among them, inmates of the military camps situated on its territory. This information was known to us. As early as the first half of the last century Mr. Grigol Chkhikvadze translated from the German language the *Songs of Russian Prisoners-of-War*, published by Robert Lach in 1931 in Vienna, and Zigfried Nadel's *Georgian Songs* (1933, Berlin), but no one could get access to the corresponding sound recordings.

A small part of these recordings first appeared in Georgian in 1962. Sergi Zhghenti, a famous Georgian linguist and public figure, when being on a business trip to Germany brought from Berlin University four Gurian songs performed by Georgian prisoners-of-war (a trio – Viktor Megrelishvili, Grigol Khorava and Kalistrate Kankava). In 1964 information about this fact was published in the *Komunisti* newspaper, and in 1968 unique recordings of Berlin University were broadcast on the Georgian radio. The author of the programme was Ms. Nato Moisdrapishvili, a musicologist, who discovered these recordings at Chokhatauri Museum of Regional Studies. At that time this fact somehow did not attract due attention. As Ms. Nato wrote the first serious interest was shown in 1988, in Borjomi, where, at the Republican Conference of Polyphony, the German ethno-musicologist Susanne Zigler presented some songs from the Berlin Archives to the public and told them how they had been recorded (Moistsrapishvili, 2011: 105–106).

It was Ms. Susanne Zigler who, in 2014 suggested to the International Centre of Research in Traditional Music that these recordings be published jointly. The Director of the Center Ms Rusudan Tsurtsunia welcomed the suggestion and we, Nino Kalandadze and I started work with great interest.

The recordings were made in 1916–1918 in the German cities of Mannheim, Ordurf, Münster, Fuchheim and Sagan (which belongs to Poland now). The songs were recorded on wax cylinders in one of the camps. Though some performers and songs caused such interest from the very beginning that for instance, the singers were taken to the officers' salon or to the barracks of the Protestant Church and the recordings were made anew on the gramophone disks. These recordings, certainly, are of a better quality. Apart from the recorded material Ms. Susanne brought documentary material as well – questionnaires, texts of the songs.

It was decided that the recordings would be cleared up technically by Albrecht Vidman, a sound engineer at the Berlin Museum of Ethnology. There were 90 specimens in total, of which we have chosen 65 songs. Of course, the recordings were not of a high quality, there were alien sounds – hissing, some scratches, some songs lacked the beginning or the end. Some specimens were performed twice and we had to choose one variant, though there were some cases when the variants

were so interesting and different that we were unable to ignore either of them. It was the case when one song was performed both in two-part and three-part variants. Such was the Megrelian song *Zeski Ucha* and the chant *Christ Is Risen* (audio ex. 1), when we decided to preserve both variants.

We planned all this work in Tbilisi and in August 2014 Nino Kalandadze went to Berlin on a business trip at the invitation of the German side. There she worked with the sound engineer for seven days. As a result of their joint work these faults were corrected as best as they could, for which we extend our thanks to Mr. Albrecht Vidman.

A lot of work had to be done in connection with the information about the performers and the texts of the songs, a certain amount of which had been written down by the performers themselves. It is noteworthy that some of them did not even have a primary education and accordingly their writing sometimes looked a little odd. Much was to be clarified in the questionnaires as well, where we did our best to determine the personal and geographical names.

During the working process we decided to include the complete texts of the songs in the edition. Therefore we had to decipher the songs which were not accompanied with texts. As the sound quality was bad this proved to be very difficult. We tried to restore at least a small part of all the songs as best as we could.

The recordings present Georgian traditional rural and urban folklore, both their western and eastern branches and some hymns. The performance is monophonic, two and three-part. The monophonic songs, which are mainly Eastern Georgian urban songs, are performed by Platon Machaidze from the village of Skhvava (Racha Province), Giorgi Nareklashvili from the village of Qandaura (Kakheti Province), Vasil Gagloshvili from the village of Ghartai (Kartli Province) and Philippe Murjkineli from the village of Baraleti (Samtskhe-Javakheti Province). Three songs were recorded in Ordub, we do not have any information about their performer.

Though Athanase (Avtandil) Gegelia's (from the village of Salkhino, Samegrelo) solo performance was recorded, he also sings multipart Megrelian songs and one hymn (audio ex. 2).

The trio – Alexander Korkelia, from the village of Tshitadsqaro, Ermelai (Ermile) Kurava, from the village of Mokhashi and Vasil Khubulava from the village of Eki (all the three are from Samegrelo), was recorded in the city of Puchheim, the skill of their performance is truly amazing.

And finally, in the city of Sagan the performance of a group was recorded, of all of them only one, Nikoloz Qazbegi, a captain of cavalry, was from eastern Georgia, namely from Stepand-sminda (Khevi Province); all the rest were from western Georgia – Sardion Gogelia (the village of Aketi, Guria), Domenti Gogvadze (the village of Dzimiti, Imereti) Varden Dadiani (the village of Ochkhomuri, Samegrelo), Theodore Targamadze (the village of Sajavakho, Imereti), Calistrate Kankava (the village of Khorshi, Samegrelo), Victor Megrelishvili (Chokhatauri, Guria), Michael Kiria (the village of Redutkhale-Qulevi, Samegrelo), Platon Shervashidze (the village of Darcheli, Samegrelo), and Grigol Khorava (the village of Ushapati, Samegrelo).

In order to obtain more information we made announcements on the radio and TV; we also got in touch with the department of culture in every region, which in most cases was successful.

The employees of the departments or the descendants of the performers answered us. It was found out that some of them returned home, some were lost in the war, or fearing the Soviet repressions went abroad and never managed to get back, some even took part in World War II. They also provided information about their musical talent – many of them were distinguished for their musical gift even in their childhood, some were born in the chanter's families, some played this or that musical instrument very well; they sent us photos where they were shown with musical instruments

or in the process of dancing and so on, but no information was found about some performers. We are deeply grateful to all who took this problem to heart.

We'd like to say a few words about the repertory. There are songs of various genres, Kartlian-Kakhetian, Megrelian, Gurian. It is noteworthy that representatives of Western Georgia (soloist, trio and ensemble) together with Gurian, Megrelian, Abkhazian songs also perform specimens of Kartlian and Kakhetian songs (audio ex. 3, 4). For instance the song *Tamar Kali* is performed both by the trio, recorded in the city of Puchheim and a ten-men ensemble recorded in Sagan; or the same ensemble of Sagan and the soloist Athanase Gegelia recorded in the city of Münster the song *Samshoblo Khevsurisa*. It may be presumed that they had heard this song performed by Sandro Kavsadze's or some other choir, it is true that beginning from the twentieth century it was already possible to listen to Georgian folk songs recorded on gramophone discs, but it must have been possible only for those who lived in big cities; it is less likely that village dwellers had such an opportunity, though there may have been some exceptions.

There seem to have been especially popular songs, such as the urban song which in one case is recorded as a solo performance by Gegelia and is called *Chveni tskhovreba* (Our life) (audio ex. 5), but in another case it is performed by a trio and is called *Studenturi simghera* (Students' song, a Russian tune).

It is interesting that Athanase Gegelia and Platon Machaidze when singing try to perform all the three parts fragmentarily, so here there is a clear case of covert polyphony. As for the forms of polyphony mainly the drone (eastern Georgia) and the contrast (western Georgia) are represented.

When publishing the material we always take into consideration certain requirements of the Berlin Phonogram-Archive, which are observed in the recordings published in all other countries (Brazil, Lithuania...). This is going to be a small edition in three languages (Georgian, German and English) with two compact discs. The introductory part will include a brief, general history of the recordings and the information about the project, Georgian audio material and performers, short annotations (commentaries) on the songs and their texts. On one CD there will be the audio material, on the other – the scanned documents – questionnaires and the texts of the songs. The edition will be supplied with photographs (of the performers, camps etc.).

In our opinion this edition will be valuable not only for the scholarly circles but also for the performers, who may get acquainted with the specimens of some unknown songs and also original variants of some well-known songs (e.g. *Mtsvanesa da Ukudosa – Green and Hatless*).

What is the most important the performing skill of the people, whose getting together was incidental, is amazing. It must have been rather difficult for them to learn songs and coordinate the voices in captivity, i.e. to hold rehearsals.

Judging by the texts of some songs we may think that the performers tried to express their condition and mood at that time. For instance Giorgi Nareklishvili adds his name at the end of the recordings of some songs, or says, "I'm from Kakheti", and at the end of the text, he put down himself, he writes sometimes his Christian and family name, sometimes – *I'm a Kakhetian Boy*. And at the end of the song *Ganshorebis simghera* (No. 16), where a son going to war to defend his motherland says good bye to his mother, Nareklishvili wrote such words: *I'm a prisoner of war, Geni*; the same Giorgi Nareklishvili performs the song *Ortav tvalis sinatlev* (No. 20), which is a well-known urban song. The text belongs to Skandarnova, though it is a lyrical song and such a text "I'm in prison, staring at the four walls" has not been attested in any other variants of this song (audio ex. 6).

In our opinion more important is the fact that it was due to these recordings that Georgian

multipart folk songs were heard in Europe for the first time. Such scholars as Robert Lach, Georg Schöneman, Ziegfrid Nadel, Marius Schneider, Erich Schtockman immediately after hearing them got interested in Georgian multipart singing and its provenance.

According to the scholarly literature of this period, the idea that polyphony was a European achievement was prevalent in Europe and if it was present anywhere else it was the influence of this music. Therefore all of them – Lach, Schöneman, Schneider among them who were the followers of comparative musicology, viewed the polyphony of all peoples' Georgian polyphony among them, in connection with medieval European polyphony. Though after definite scholarly research in connection with this issue all of them changed their views. For instance Ziegfrid Nadel came to the conclusion that Georgian polyphony may have originated from the local polyphony of the heathen epoch, and in his work he expressed his opinion on the hypothetic level about the emergence of polyphony in Georgia and its subsequent spreading in Europe (Nadel, p. 54; Ziegler, 1989: 129).

Marius Schneider at the initial stages of his scholarly career thought that Nadel's suggestion about the connection between the Georgian and European polyphony was early. Though, subsequently, he voiced his doubts about the European origin of polyphony. He hit upon an idea that it was Europe that was nurtured by the Georgian (and not only the Georgian) polyphony.

Robert Lach and Georg Schöneman came to the conclusion that such a musical phenomenon may have emerged in different parts of the world independent of each other and Georgian polyphony was just such a phenomenon.

I would like to present an excerpt from Susanne Ziegler's paper presented at the Third Symposium, "During World War I of all the recordings made at the Austrian and German camps, the specimens of Georgian polyphony became the cause of the musical revolution which led us to the new understanding of European polyphony and new theories" (Ziegler, 2007: 553).

And, finally, I wish to thank all those who participated in carrying out the project and especially Ms. Susanne Ziegler who gave us an opportunity to make these recordings available for all who appreciate Georgian folk songs.

## References

- Lach Robert. (1931). *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. III. Band: Kaukasusvölker. 2. Abteilung: *Mingrelische, abchasische, svanische und ossetische Gesänge*. Transkription und Übersetzung der Texte von Dr. Robert Bleichsteiner (= 65. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission Wien)
- Moistsrapishvili, Nato. (2011). "Otar chijavadze, anu gmiruli sulis zeimi" ("Otar Chijavadze or the Triumph of the Heroic Soul"). In: *Otar Chijavadze 90*. Editors: Zumbadze, Nato, Matiasvili, Ketevan, et al. Pp. 97–111. Tbilisi: Chokhi (in Georgian)
- Tsintsadze, D. (1964). "Utskhoetidan dabrunebuli simgherebi" ("Songs Returned from Abroad"). In: *Akhalgazrda komunisti*, 15 December. Tbilisi (in Georgian)
- Ziegler, Susanne. (1988). *Kaukasische Mehrstimmigkeit im Spiegel der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Literatur*. Vortrag in russischer Sprache in Bordzhomi (Georgien, UdSSR). In: *Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift Josef Kuckertz*. Hrsg. Rüdiger Schumacher. Wort und Musik 0- Salzburger Akademische Beiträge Bd.12, S. 587–596



Ziegler, Susanne. (1989). “Kavkasiuri (kartuli) mravalkhmianoba germanulenovani samusikismcodneo literaturis sarkeshi” (“Caucasian (Georgian) Polyphony in the Miror of German Musicological Literature”). Journ.: *Sabchota khelovneba*, #1: 125–131 (in Georgian)

Ziegler, Susanne. (2007). “Polyphony and Historical Sound Recordings of the Berlin Phonogramm-Archiv”. In: *The III International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 555–561. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

### Handwritten sources

Nadel, Siegfried. (Undated). *Gruzinskie pesni (Georgian Songs)*. Translated from German into Russian by R. Chaker. Typewritten manuscript kept at the Arcive of the Georgian Folk Music Laboratory, Tbilisi State Conservatoire. Source: Nadel, Siegfried. (1933). *Georgische Gesänge*. Berlin. Lautabteilung. Leipzig: Otto Harrassowitz

### Audio examples

1. *Kriste Aghdga (Crist ise risen)* – West Georgia mode, Easter Troparion. 1917. Puchheim. Performed by Alexandre Korkelia, Ermile Kurava, Vasil Khubulava
2. *Alipasham gvighalata (alipasha betrayed us)* – Acharan-Gurian epic song. 1917. Munster. Performed by Atanase Gegelia
3. *Alipasha* – Acharan-Gurian epic song. 1918. Sagan. Performed by Domenti Goguadze, Viktor Megrelishvili and Grigol Khorava
4. *Namgalo (my iron sickle)* – Kakhetian, work, sickle song. 1918. Sagan. Performed by Sardion Gogelia, Domenti Goguadze, Varden Dadiani, Teodore Targamadze, Kalistrate Kankava, Viktor Megrelishvili, Mikheil Kiria, Nikoloz Qazbegi, Platon Shervashidze and Grigol Khorava
5. *Chveni tskhovreba (Our life)* – Urban, table song. 1917. Puchheim. Performed by Alexandre Korkelia, Ermile Kurava, Vasil Khubulava
6. *Ortav tvalis sinatlev (Light of my eyes)* – Urban, lyrical, love song. 1916. Mannheim. Performed by Giorgi Nalekrishvili (Nareklshvili)

Translated by *Liana Gabechava*

**ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები  
და მუსიკალური ენა**

**REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE  
OF TRADITIONAL POLYPHONY**

მთარ კაკანაძე  
(საქართველო)

**ტრადიციული მრავალხმიანობის თანამედროვე მდგომარეობა  
აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში  
(2012 წელს ღუშეთის რაიონში ჩანერილი მასალის მიხედვით)**

დღევანდელი ღუშეთის რ-ნი რამდენიმე ეთნოგრაფიულ კუთხეს – ქართლის ნაწილს, მთიულეთს, გუდამაყარს, ფშავსა და ხევსურეთს აერთიანებს. უშუალოდ ქ. ღუშეთის ახლომდებარე სოფლები ერთგვარ გარდამავალ ზონად შეიძლება მივიჩნიოთ ბარსა და მთას შორის. რეგიონი იმითაც საინტერესოა, რომ ღუშეთის მიმდებარე სოფლებში ცხოვრობს მთის სოფლებიდან სხვადასხვა დროს მიგრირებული მოსახლეობაც; ეთნოგრაფიული ჯგუფების ამგვარი მრავალფეროვნება 2012 წელს ჩემ მიერ საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრიდან ჩატარებულ ექსპედიციებშიც გამოჩნდა. მიმოვიხილავ ხევსურეთში (სოფ. არდოტში), ფშავში (სოფ. უძილაურთაში), უშუალოდ ღუშეთის გარშემო არსებულ სოფლებში, გუდამაყარსა და მთიულეთში ჩანერილი მასალის ნაწილს, რომელიც გარკვეულ წარმოდგენას შექმნის ტრადიციული მრავალხმიანობის თანამედროვე მდგომარეობაზე აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში.

საქართველოს სხვა კუთხეების მსგავსად, ერთმანეთის გვერდით ღუშეთის რაიონშიც თანაარსებობს ტრადიციული, შედარებით ახალი და უახლესი რეპერტუარი. 60-70 წელს გადაცილებულ თაობაში პოპულარულია ტრადიციული და ზოგიერთი საბჭოთა თემატიკის სიმღერა, იშვიათად – ახალი. ახალგაზრდები უპირატესობას ახალ და უახლეს სიმღერებს ანიჭებენ, ტრადიციულ სიმღერებს კი ძალიან ცუდად, ან საერთოდ აღარ ასრულებენ.

**ტრადიციული რეპერტუარის** მოძიება, როგორც წესი, ორი-სამი ადამიანისგანდგა შესაძლებელი. არცთუ იშვიათად, მრავალხმიანი სიმღერა ერთი შემსრულებლისგანაც ჩამიწერია. ამგვარ შემთხვევებში მივმართავდი ჩანერის კომბინირებულ მეთოდს – მომღერალი უსმენდა თავისავე ნამღერს და აყოლებდა შესაბამის ხმას (აუდიომაგ. 9, 11).

ადგილობრივი რელიგიური დღესასწაული („ხატობა“) ჩემ მიერ მოვლილ ყველა კუთხეში ცოცხალია და, ხშირ შემთხვევაში, მისი თანმხლები მუსიკაც ჟღერს (ცხადია, ისეთი დოზით აღარ, როგორც უწინ). აღნიშნული რიტუალი განსხვავდება მართლმადიდებლური საეკლესიო მსახურებისგან და ქრისტიანობისა და წარმართობის სინთეზს წარმოადგენს.

ხატობის სიმღერებიდან აღსანიშნავია *ფერხისას* ტრადიციის ალაგ-ალაგ ცოცხლად შემონახვა. დღეს *ფერხისას*, ძირითადად, მამაკაცები ხატობის მიწურულს იტყვიან, ამის შემდეგ მლოცავს სახლში დაბრუნება შეუძლია. *ფერხისას* დავიწყებას მასობრივი ხასიათი აქვს. ამის ერთ-ერთი დასტურია შუა სიმღერიდან განსხვავებულ, ე. წ. „ფშაურის“ ჰანგზე გადასვლა (აუდიომაგ. 1, 0:25-დან). *ფერხისა* ორი გუნდის მონაცვლეობით სრულდება. ორპირული შესრულების ფორმის შენარჩუნების მიზნით, ზოგიერთი

ხევისბერი შესრულების პროცესში საგანგებოდ მიუთითებდა ახალგაზრდებს, ზუსტად გაემეორებინათ მისი (ხევისბერის) ნათქვამი (ვიდეომაგ. 1).

ფერხისა ორ ან სამხმიანი სიმღერაა. ხშირია შემთხვევა, როდესაც მას საკმაოდ იოლ ბანსაც ვეღარ აყოლებენ (ისეთი შემსრულებლებიც კი, რომლებიც მუსიკალურ სმენას არ უჩივიან) და, მრავალხმიანობის ნაცვლად, ერთხმიანი, ზოგჯერ უნისონურად შესრულებული ან, საერთოდაც, დაულაგებელი, უსუფთაო სიმღერა ჟღერს (აუდიომაგ. 2, 3). ზემოთქმულს განაპირობებს შესრულების ტრადიციული ნესის დავიწყება – მაღალ ხმას, ერთის ნაცვლად, რამდენიმე ადამიანი ასრულებს. ზოგჯერ ფერხისას დავიწყების პროცესი უფრო შორსაც მიდის: სოფ. არდოტში (ხევსურეთი) ფერხისა არათუ არ უთქვამთ, არამედ მისი არსებობა და სახელწოდებაც კი ვეღარ გაიხსენეს.

უშუალოდ რიტუალში ფერხისა შედარებით უფრო გამართულად თქვეს გუდამაყარში, სოფ. ჩოხის „წმინდა გიორგის“ სალოცავში, სადაც ამ სიმღერის მოსმენა წელიწადში მხოლოდ ერთხელ, მარიამობას გამართული ხატობის დამასრულებელ დღეს, 29 აგვისტოს შეიძლება (ვიდეომაგ. 2). რიტუალისგან დამოუკიდებლად ფერხისას ყველაზე ხარისხიანი ჩანერა მთიულეთში, სოფ. ჩიტაურებში, ქართლის თემში მოხერხდა (აუდიომაგ. 4).

ფერხისაზე ბევრად ნაკლებად შემორჩა აღმოსავლეთ საქართველოს კიდეც ერთი ტრადიციული საქორწილო ფერხული ჯვარი წინასა. ქორწილში მისი შესრულება ეთნოფორებს მხოლოდ „ძველებში“ უნახავთ. ზოგიერთ სოფელში ჯვარი წინასა ყოფიდან XX ს-ის 70-იანი წლებიდან ქრება. მიუხედავად ამისა, სიმღერის ვარიანტების ფიქსირება დღესაც შესაძლებელია (აუდიომაგ. 5).

მოვიპოვეთ მთიულური ჭონას რამდენიმე ჩანაწერი. ბავშვების მიერ შესრულებული ნიმუში (აუდიომაგ. 6) ერთხმიანი, უნისონური ჰანგია, ხოლო უფროსთაგან ჩანერილი – მრავალხმიანი. საკუთრივ მრავალხმიანი ჭონებიც სხვადასხვა ჰანგზე აიგება: მათგან ერთი – უშუალოდ მთიულურია (აუდიომაგ. 7); მეორე – ხევში გავრცელებული პოპულარული ჰანგი (აუდიომაგ. 8); განსხვავებულია სოფ. ცხვედიეთში (მთიულეთის ტერიტორიაზე არსებული გუდამაყრული სოფელი) ფიქსირებული „ბერიკაობის“ დროს სათქმელი ჭონაც (აუდიომაგ. 9). საინტერესოა, რომ მთიულეთის გარკვეულ ნაწილში ჭონა, აღდგომის ნაცვლად, შობას სრულდება, რაც თავისებურად ეხმიანება ალილოსა და ჭონას საერთო წარმომავლობის შესახებ არსებულ მოსაზრებას (გარაყანიძე, 2011: 55).

შეკრებილი მასალა საშუალებას იძლევა, უფრო მეტი შევიტყოთ კონკრეტული მუსიკალური დიალექტის შესახებ. მაგალითად, მთიულეთის ამა თუ იმ ნაწილში ჩანერილი სიმღერები, მათი განსხვავებულობის კვალდაკვალ, ემთხვევა მთიულეთის ტერიტორიაზე არსებული ისტორიული კუთხეების (ხადა, ცხავატი, ქართალი) (ითონიშვილი, 1986) განლაგებას: ზოგიერთი ხატობის სიმღერა (რისუდარალე) (აუდიომაგ. 10) მხოლოდ ისტორიული ცხავატის რამდენიმე სოფელში დავამოწმეთ. ხადა-ცხავატის სოფლებში ჩანერილი მასალისგან გარკვეულწილად განსხვავდება სოფ. ჩიტაურებში (ქართლის თემში) ჩანერილი სიმღერებიც (კაპანაძე, 2014).

საშუალო ასაკს გადაცილებულ მოსახლეობაში ჯერ კიდევ შემონახულია „კაფიაობის“ ტრადიცია. მთიულეთსა (აუდიომაგ. 11) და გუდამაყარში (აუდიომაგ. 12) ჩანერილი კაფიები ორხმიანია და ე. წ. ფშაურის ჰანგს ეფუძნება. სახუმარო თემატიკის სიმღერებიდან გავრცელებულია ცალფა შაირები ფანდურის თანხლებით (აუდიომაგ. 13).

დუშეთის რ-ნში საკმაოდ პოპულარულია მეზობელი კუთხეებიდან შესული ჰანგე-

ბიც; მაგალითად, ასეთია თუშური ჰანგი (ხევსურებში, მთიულებში, გუდამაყრელებში) (აუდიომაგ. 14, 15), რომელიც საშუალო ასაკის (50 წლამდე) მომღერლებში უფრო პოპულარულია. ზოგიერთი შემსრულებელი აღნიშნულ მელოდიას, თუშურის ნაცვლად, ადგილობრივად მიიჩნევს (მაგალითად, მთიულეთში, ხადის ხეობაში). მთიულეთში ასევე ვხვდებით ქართლიდან (აუდიომაგ. 16) და, სავარაუდოდ, ხევიდან (აუდიომაგ. 10) შესულ სიმღერებს ან ჰანგებს. ახალ თაობაში პოპულარულია ჩრდილოკავკასიური მელოდიებიც.

**ახალი ფორმაციის** სიმღერებიდან ამჯერად ორ დიდ ჯგუფს შევხებით:

1. საავტორო სიმღერები, რომლებშიც, ძირითადად, ქართული ხალხური სიმღერის ჰარმონიული ენა გამოიყენება. ისინი სრულდება დიატონურ ფანდურზეც, მაგრამ, უფრო მეტად – ბალალაიკასა და ქრომატიულ ფანდურზე (ზოგადად, შეინიშნება ქრომატიული საკრავების მიერ დიატონური საკრავების ჩანაცვლების სამწუხარო ტენდენცია). ამ ტიპის სიმღერებისთვის დამახასიათებელია შემდეგი ჰარმონიული მიმოქცევა I-I<sup>6</sup><sub>4</sub>-I-VII-I (აუდიომაგ. 17). იმის გათვალისწინებით, რომ ტრადიციულ საფანდურო სიმღერებს მაინცდამაინც არ ახასიათებს I<sup>6</sup><sub>4</sub>-ზე ასე ხაზგასმული შეყვანება და კვლავ საწყის აკორდზე დაბრუნება, გვიჩნდება კითხვა: ხომ არ არის აღნიშნული მიმოქცევა ევროპული მაჟონ-მინორული სისტემის გახალხურებული ვარიანტი – სუბდომინანტური მეოთხე საფეხურის ნაცვლად, მისი შებრუნება I<sup>6</sup><sub>4</sub>-ის სახით, ხოლო V-ს ნაცვლად – VII საფეხური?

2. მეორე ჯგუფის სიმღერებში უკვე აშკარად წინა პლანზე იწევს მაჟორულ-მინორული ჰარმონიული აზროვნება. ამგვარი სიმღერები, როგორც წესი, მხოლოდ ქრომატიულ საკრავებზე სრულდება და ახალგაზრდა ავტორების შეთხზულია (აუდიომაგ. 18).

ახალი ტენდენციებიდან საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ტრიო აკორდეონის, კლარნეტის (ან დუდუკის) და დოლის შემადგენლობით, რომელიც, უმეტესად, საშუალო ასაკის ხალხში იყო პოპულარული, თუმცა ალაგ-ალაგ დღესაც შეიძლება შეგვხვდეს (მაგ., ამგვარი ტრიო ჩავინერე სოფ. ჩოხში გამართულ ხატობაზე). ტრიოს რეპერტუარის ძირითად ნაწილს ქალაქური სიმღერის აღმოსავლური შტოს სიმღერები შეადგენს (აუდიომაგ. 19). ამ ტიპის ანსამბლების შესრულებაში განსაკუთრებით ნათლად შეიგრძნობა აღმოსავლური, აზიური მუსიკის ზეგავლენა, რაც ბგერის წარმოებასა და მელიზმატიკაშიც გამოიხატება.

ერთეული შემთხვევების გამოკლებით, ახალგაზრდობისგან ძალზე რთულია ტრადიციული სიმღერის ან დასაკრავის ჩანერა. სამწუხაროდ, ახალი თაობა თითქმის არ ინტერესდება ნამდვილი, ძირძველი მუსიკალური ტრადიციით; ის გაცვლილი აქვს ახალზე, შედარებით იოლზე და, მხატვრული თვალსაზრისით, საეჭვო ხარისხის მუსიკაზე. გემოვნების შეცვლას ადგილობრივი მუსიკის ესთეტიკისგან რადიკალურად განსხვავებული რეპერტუარის სასარგებლოდ, ნათლად ასახავს ზოგიერთ ხატობაში გადაშლილი სურათი: გზის პირას ჩამწკრივებული მანქანები, საიდანაც მოისმენთ ყველაფერს, მთის ტრადიციული სიმღერის გარდა...

ვფიქრობ, ინტერესის ნაკლებობას მთის სიმღერების შესრულებასთან დაკავშირებული სირთულეც განაპირობებს. გავიხსენებ სოფ. შუაფხოში მცხოვრები ერთი ხანშიშესული ქალბატონის წუხილს იმის თაობაზე, რომ შვილებმა და შვილიშვილებმა ვერაფრით აუღეს ალლო მის ნასწავლ ფშაურ სიმღერას (შემთხვევითი არც ის უნდა



იყოს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ტრადიციულ რეპერტუარს იშვიათად მიმართავენ რეგიონული და ქალაქური ანსამბლებიც). ამდენად, ექსპედიციების პარალელურად, უნდა გადაიდგას ქმედითი ნაბიჯები ადგილობრივი ახალგაზრდობის (მთის მუსიკალური საუნჯის ბუნებრივი პატრონის!) დასაინტერესებლად, რადგან სწორედ მათ ხელეწიფებათ ამ მუსიკის ჯეროვნად აჟღერება და შენარჩუნება.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება*. თბილისი: საქართველოს მაცნე
- იოთნიშვილი, ვახტანგ. (1986). *არაგვის ხეობა*. თბილისი: მეცნიერება
- კაპანაძე, ოთარ. (2014). „ჭართლის თემში ჩანერილი სიმღერები“. კრებულში: *ახალგაზრდა ეთნომუსიკოლოგთა კონფერენციის მოხსენებები (მოკლე შინაარსი)*. გვ. 28-31. რედ. ზუმბაძე ნატალია. თბილისი: CIOFF, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია

### აუდიომაგალითები

1. *ფერხისა* – გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი, „პირიმზის“ სალოცავი. 22 მაისი, 2012 წ. სოლისტი – თედო ბექაური (ხევისბერი), ბანი – ოთარ კაპანაძე (ჩამწერი). საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი (შემდგომში – სფსცა)
2. *ფერხისა* – გუდამაყარი, „სალმრთო მაღალის“ სალოცავი. 22 ივლისი, 2012 წ. დამწყები – ნოდარ აფციაური (ხევისბერი). სფსცა
3. *ფერხისა* – ფშავი, ბერი კოპალას სალოცავი. 28 ივლისი, 2012 წ. დამწყები – იოსებ კოჭლიშვილი (ხევისბერი). სფსცა
4. *ფერხისა* – მთიულეთი, სოფ. ჩიტაურები. 24 ნოემბერი, 2012 წ. ასრულებენ: ლადო, არჩილ, გიორგი და გოგი გოგიშვილები. სფსცა
5. *ჯვარი წინასა* – მთიულეთი, სოფ. ჩიტაურები. 24 ნოემბერი, 2012 წ. ასრულებენ: ლადო, გიორგი, არჩილ და გოგი გოგიშვილები. სფსცა
6. *ჭონა* – მთიულეთი, სოფ. ქვეშეთი. 27 აპრილი, 2012 წ. ასრულებენ: თამარ და რუსუდან ნარიმანიძეები. სფსცა
7. *ჭონა* – მთიულეთი, სოფ. ლაკათხევი. 27 აპრილი, 2012 წ. სამივე ხმას ასრულებს ელისაბედ ჯერმიზაშვილი (წარმოშობით სოფ. წკერედან). სფსცა
8. *ჭონა* – მთიულეთი, სოფ. ჩიტაურები. 24 ნოემბერი, 2012 წ. ასრულებენ: გიორგი, გოგი, არჩილ და ლადო გოგიშვილები. სფსცა
9. *ჭონა* – მთიულეთი, სოფ. ცხვედიეთი, 28 აპრილი, 2012 წ. სამივე ხმას ასრულებს თედო აფციაური. სფსცა
10. *ფერხისა (რისუდარალე)* – მთიულეთი, სოფ. ლაკათხევი. 27 აპრილი, 2012 წ. ასრულებენ:

ცოლ-ქმარი ვალერიან ქარჩაიძე (მთქმელი) და ელისაბედ ჯერმიზაშვილი (მოძახილი) და ოთარ კაპანაძე (ბანი, ჩამწერი). სფსცა

11. კაფია – მთიულეთი. 27 აპრილი, 2012 წ. ასრულებენ: გრიშა ნარიმანიძე (სოლისტი), პავლე ბურდული (სოლისტი) და გელა ბურდული (ბანი) სოფ. ქვეშეთიდან. სფსცა
12. კაფია – გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი. 28 აგვისტო, 2012 წ. ასრულებენ: გრიშა, რეზო და ივანე ჩოხელები. სფსცა
13. შაირები (ფანდურის თანხლებით) – დუშეთის რ-ნი, სოფ. დავათი. 21 მარტი, 2012 წ. ასრულებს ილია ვარდიშვილი. სფსცა
14. სიმღერა თუშურ ჰანგზე – ხევსურეთი, სოფ. არდოტი. 10 ივნისი, 2012 წ. ასრულებს ძილო ზვიადაური. სფსცა
15. სიმღერა გარმონის თანხლებით – მთიულეთი, სოფ. ქვეშეთი. 26 აპრილი, 2012 წ. ასრულებენ: ჯემალ ბენიაიძე (მთქმელი და გარმონზე შემსრულებელი) და ფატიმა ბექაური (მოძახილი). სფსცა.
16. ქეთო მიდის წყალზედა – მთიულეთი, სოფ. ჩიტაურები. 24 ნოემბერი, 2012 წ. ასრულებენ: ლადო, გიორგი, არჩილ და გოგი გოგიშვილები. სფსცა
17. შატილის ცასავით (ბალალაიკის თანხლებით) – დუშეთის რ-ნი, სოფ. საშაბურო. 23 მარტი, 2012 წ. ასრულებს მამუკა ალუდაური (სოფ. ხამხატიდან). სფსცა
18. გიორგი ბასილაშვილის საავტორო სიმღერა (ქრომატიული ფანდურის თანხლებით) – გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი. 28 აგვისტო, 2012 წ. ასრულებს გიორგი ბასილაშვილი (ქ. დუშეთიდან). სფსცა
19. ქალაქური სიმღერა (გარმონის, დუდუკისა და დოლის თანხლებით). გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი. 28 აგვისტო, 2012. ასრულებენ თიანელები: გოჩა ჩოხელი (მთქმელი და გარმონზე შემსრულებელი), ჯემალ ცხაოშვილი (დუდუკი) და ამირან მოსახლიშვილი (დოლი). სფსცა

#### ვიდეომაგალითები

1. ფერხისა – გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი, „პირიმზის“ სალოცავი, 22 მაისი, 2012 წ. სოლისტები – თედო ბექაური (დამწეები) და იური ნიკლაური. სფსცა
2. ფერხისი – სოფ. ჩოხის „წმინდა გიორგის“ სალოცავი. 29 აგვისტო, 2012 წ. სოლისტები – რეზო და ივანე ჩოხელები. სფსცა

OTAR KAPANADZE  
(GEORGIA)

**THE CONTEMPORARY STATE OF TRADITIONAL POLYPHONY IN  
THE EAST GEORGIAN MOUNTAIN REGIONS  
(BASED ON MATERIALS RECORDED IN DUSHETI DISTRICT, 2012)**

At present the Dusheti district includes several ethnographic regions – part of Kartli, Mtiuleti, Gudamaqari, Pshavi and Khevsureti. The villages situated in direct proximity to Dusheti may be considered a sort of transitional zone between the lowlands and highlands. The region is also interesting because in the villages close to Dusheti there are people who migrated from the mountainous villages at different times, such a diversity of ethnic groups being attested in the material of the expeditions I organized under the aegis of the Folklore State Centre of Georgia in the year 2012. This paper is based on the material recorded in Khevsureti (the village of Ardoti), Pshavi (the village of Udzilaurta) and directly in the villages in the vicinity of Dusheti. It will create a clearer picture of the contemporary situation of traditional polyphony in the Eastern Georgian highlands.

As in all other provinces of Georgia, in Dusheti also, the traditional, comparatively new and the newest repertoires exist side by side. With the generation over the age of 60 -70 traditional and some songs on the Soviet themes are popular: they rarely appreciate new songs. Young people prefer new songs, as they know traditional songs very badly or not at all.

As a rule, the traditional repertoire is remembered by very few people. Quite often I recorded a traditional multipart song by one singer. In this case I used a combined method of recording – the performer listened to his/her own singing and then sang the accompanying part to suit the recorded melody (audio ex. 9, 11).

In all the parts of Georgia that I have visited, the local religious feast (“Khatoba”) still exists and in most cases the corresponding music is still performed, though not as much as in the past. The cited ritual *Khatoba* differs from the Orthodox divine service and represents a synthesis of Christianity and paganism.

Of the *Khatoba* songs the tradition of *Perxisa* (traditional round dance) is still alive in some places. At present *Perkhisa* is mainly sung by men at the end of *Khatoba*, and after this the devout may go back home. This song is forgotten almost everywhere and by everybody. One of the proofs of this is the going on to another tune in the middle of the song (audio ex. 1, from 0:25). The form of the performance – antiphony – is also drifting into oblivion. In such cases, in order to protect this form some Khevisberis<sup>1</sup> specially explained to young people they should repeat whatever he said word for word (vidio ex. 1).

*Perkhisa* is traditionally a two or three-part song. Quite frequently villagers today find it impossible to accompany it with a rather simple bass part (even such singers who have quite good ears for music) and instead of multipart singing a monophonic song, sometimes performed in unison or even irregularly and erroneously, is heard (audio ex. 2, 3). It is also conditioned by the fact that the traditional manner of performing is forgotten and the part of the top voice is sung by several people instead of one.

Sometimes the process of forgetting *Perkhisa* goes further than that: in the village of Ardoti (Khevsureti) not only had they never sang *Perkhisa* but they could not even remember its name or if it ever existed.

In the course of the ritual *Perkhisa* was performed most correctly at St. George's sanctuary in the village of Chokhi, Gudamaqari, where this song can be heard only once a year on the very last day of the Holy Virgin's Feast (*Khatoba*), August 29 (video ex. 2). Independent of the associated ritual it was also possible to make a high-quality recording of *Perkhisa* in the village of Chitaurebi, Mtiuleti, the Tchartli community (audio ex. 4).

Another traditional wedding round-dance song of Eastern Georgia, *Jvari Tsinasa* (lit.: "in front of the Cross") is no longer widespread there. According to the information ethnophores provided, its performance during wedding parties occurred only among "the old performers". In some villages *Jvari Tsinasa* disappeared from everyday life from the 1970s. In spite of this versions of the song can still be recorded (audio ex. 5).

We have made some recordings of the Mtiuluri *Tchona*. The specimen performed by children is monophonic (audio ex. 6), and those sung by the grownups are polyphonic. Multipart *Tchona* songs per se are built on different tunes, one of which belongs to the Mtiuleti region directly, another is founded on the popular tune widespread in Khevi; multipart *Tchona* songs proper are built on different tunes as well. One of them is directly from Mtiuleti (audio ex. 7), the other is founded on the popular tune widespread in Khevsureti (audio ex. 8); the *Tchona* sung during the festival *Berikaoba* attested in the village of Tskhvedieti (a Gudamaqari village situated on the territory of Mtiuleti) is also different (audio ex. 9). It is noteworthy that **in a certain region of Mtiuleti *Tchona* is performed not at Easter but at Christmas**, which in some way refers to the common provenance of *the Alilo and Tchona* (Garaqanidze, 2011: 55).

The collected material provides the possibility of learning more about a concrete musical dialect. For instance the songs recorded in this or that part of Mtiuleti along with differences between them coincide with the location of the historical provinces (Khada, Tskhavati, Chartali) (Itonishvili, 1986) in the territory of Mtiuleti: some songs for the *Khatoba* feasts (*Risudarale*) (audio ex. 10) were attested only in some villages of historical Tskhavati. The songs, recorded in the village of Chitaurebi (Chartali community), to some extent differ from those recorded in the Khada –Tskhavati villages.

Among the people over middle age the tradition of "Kapiaoba" is still preserved. The Kapias recorded in Mtiuleti (audio ex. 11) and Gudamaqari (audio ex. 12) are two-part based on the so-called Pshavian melody. Here I should like to add that of all of the humorous songs by a single performer, known as "tsalpa shairi" and accompanied by the panduri (three-string long-neck lute), are very popular (audio ex. 13).

The tunes that were introduced from the neighbouring provinces are quite popular; such is the Tushian tune (among Khevsurians, the Mtiuli, Gudamaqarians) (audio ex. 14, 15), which is more popular with the middle-aged (under 50) singers. Some performers think that this melody is not Tushian but local (e.g. in Mtiuleti). In Mtiuleti there are also songs and tunes introduced from Kartli (audio ex. 16) and supposedly from Khevi (audio ex. 10) as well. Here I must add that North Caucasian tunes are also popular, particularly with the younger generation

Of all the songs of the new formation now I shall touch upon two large groups:

1. Songs, composed by traditional singers, based on the harmonic language of Georgian folk

songs. They are also performed on the diatonic *panduri*, but more often on the balalaika and chromatic panduri (overall, a regrettable tendency to supersede the traditional diatonic instruments by chromatic ones can be noticed). Such types of songs are characterized by the following harmonic progression  $I - I_4^6 - I - VII - I^2$  (audio ex. 17). Bearing in mind that traditional songs for the panduri are not greatly characterized by such an emphasized lingering on  $I_4^6$  and again returning to the initial chord, a question arises: can the harmonic progression mentioned above be considered as a folklorized version of the popular European harmonic change of the major-minor system, where the European subdominant is turned into  $I_4^6$  (in European writing this would be  $IV_4^6$ ), and using the natural 7<sup>th</sup> degree instead of the dominant 5<sup>th</sup>?

2. In the songs of the 2<sup>nd</sup> group the major-minor harmonic thinking is clearly brought to the foreground. Such songs are performed only on chromatic instruments and are mainly composed by young authors (audio ex. 18).

Of the new tendencies special mention should be made of the trio consisting of the accordion, clarinet (or *duduki*) and drum, which became especially popular with the older generation, though here and there they still may be present (e.g. such a trio was recorded at the *Khatoba* feast in the village of Chokhi). In most cases the repertoire of the trio consists of songs belonging to the Oriental branch of the urban songs (audio ex. 19). In the performance of the ensembles of this type the influence of the Oriental, Middle-Eastern music expressed by the vocal style and the use of melismatics is felt especially strongly.

Only in exceptional cases it is possible to record traditional songs or tunes from young people. Unfortunately the younger generation shows almost no interest in the true, ancient musical traditions; they have replaced it with the new, comparatively easy, and rather low-quality music. This change of taste in favour of a rather low-quality repertoire, radically different from the aesthetics of local music is shown distinctly by the picture present at some *Khatoba* feasts: from the cars lined up along the edge of the road you can hear anything but traditional Highland music.

In my opinion the lack of interest in Highland songs is also conditioned by the difficulties connected with their performance. I recall the worries of an elderly woman living in the village of Shuapkho, who said that her children and grandchildren could not get the knack of the Pshavian song she tried to teach them (it is no mere chance that the regional and urban ensembles use the traditional repertoire of the eastern Georgian Highlands very rarely). Therefore alongside with field-works, effective measures should be taken to arouse interest among the younger generation (the natural owners of the Highland musical treasure), for it is they that can lend the proper sounding to this music and can preserve it.

### Notes

<sup>1</sup> Khevisberi (lit.: “the oldest man of the gorge”) – the leader, chief of highland regions of Georgia both in secular and religious affairs (translator’s note).

<sup>2</sup> Important note:  $I_4^6$  among Georgian musicologists denotes **not** the G-C-E chord on tonic C (as it would be following classical music nomenclature), but the chord bass of which is C: C-F-A.



### References

- Garaqanidze, Edisher. (2011). *Kartuli musikaluri dialektebi da mati urtiertmimarteba* (Georgian Musical Dialects and their Interrelation). Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian)
- Itonishvili, Vakhtang. (1986). *Aragvis kheoba* (*Aragvi Gorge*). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian)
- Kapanadze, Otar. (2014). "Chartlis temshi chatserili simgherebi" ("Songs recorded in Chartali community"). In the collection: *Works of the Conference of Young Ethnomusicologists* (summary), pp.28-31. Zumbadze, Natalia (ed.). Tbilisi: CIOFF, V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

### Audio examples

1. *Perkhisa* – Gudamaqari, village Chokhi, "Pirimze" shrine. 22 May, 2012, soloist – Tedo Bekauri (Cult servant), bass – Otar Kapanadze (recorder). Archive of the State Folklore Centre of Georgia (further ASFCG)
2. *Perkhisa* – Gudamaqari, "Saghmerto maghali" shrine. 22 July, 2012, beginner – Nodar Aptsiauri (Head of the Community), ASFCG
3. *Perkhisa* – Pshavi, Beri Kopala shrine, 28 July 2012 beginner Ioseb Kochlishvili (Cult servant), ASFCG
4. *Perkhisa* – Mtiuleti, village of Chitaurebi. 24 November, 2012 performed by Lado, Archil, Giorgi and Gogi Gogishvilis, ASFCG
5. *Jvari Tsinasa* – Mtiuleti, village of Chitaurebi. 24 November, 2012, performed by Lado, Giorgi Archil and Gogi Gogishvilis, ASFCG.
6. *Chona* – Mtiuleti, village of Kvesheti. 27 April, 2012, performed by Tamar and Rusudan Narimanidzes, ASFCG.
7. *Chona* – Mtiuleti, village of Lakatkhevi. 27 April, 2012, performed by Elisabeth Jermizashvili (originally from the village of Tskvere)
8. *Chona* – Mtiuleti, village of Chitaurebi. 24 November, 2012, performed by Elisabeth Jermizashvili (originally from the village of Tskvere), ASFC
9. *Chona* – Mtiuleti, village of Tskhvedieti, 28 April, 2012 all three voice-parts performed by Tedo Aptsiauri, ASFCG
10. *Perkhisa* (*Risudarale*) – Mtiuleti, village of Lakatkhevi. 27 April, 2012, performed by spouses Valerian Karchaidze [*mtkme*li (second voice)] and Elisabeth Jermizashvili [*modzakhili* (first voice)] and Otar Kapanadze (bass, recorder), ASFCG
11. *Kapia* – Mtiuleti. 27 April, 2012. Performers: Grisha Narimanidze (soloist), Pavle Burduli (soloist) and Gela Burduli (bass) from the village of Kvesheti, ASFCG
12. *Kapia* – Gudamaqari, village of Chokhi. 28 August, 2012, performers: Grisha, Rezo and Ivane Chokheli, ASFCG

13. *Shairebi* (comic verses, with *panduri* accompaniment) – Dusheti District, village of Davati. 21 March, 2012, performer Ilia Vardishvili, ASFCG
14. Song on Tushetian tune – Khevsureti, village of Ardoti, 10 Yune, 2012, performer Dzilo Zbiadauri, ASFCG
15. Song with *garmoni* accompaniment – Mtiuleti, village of Kvesheti. 26 April, 2012, performers Jemal Beniaudze [*mtkmeli* (second voice) and *garmony* pleiar] and Patima Bekauri [*modzakhili* (first voice)], ASFCG
16. *Keto midis tsqalzeda* (*Keto is going to get water*) – Mtiuleti, village of Chitaurebi. 23 March, 2012, performers Lado, Giorgi, Archil and Gogi Gogisgvilis, ASFCG
17. *Shatilis tsasavit* (*Like Shatilis sky*, with balalaika accompaniment) – Duhseti District, village of Sashaburo, 23 March, 2012, performer Mamuka Aludauri (from the village of Samkhati), ASFCG
18. Giorgi Basilashvili's author's song (with the accompaniment of chromatic *panduri*) – Gudamaqari, village of Chokhi, 28 August, 2012, performer Giorgi Basilashvili (from Dusheti), ASFCG
19. Urban song (with *garmoni*, *duduki* and *doli*) – Gudamaqari, village of Chokhi, 28 August, 2012, performers from Tianeti: Gocha Chokheli (*mtkmeli* and *garmoni* pleyar), Jemal Tskhaoshvili (*duduki*) and Amiran Mosakhlishvili (*doli*), ASFCG

#### Video examples

1. *Perkhisa* – Gudamaqari, village Chokhi, “Pirimze” shrine. 22 May, 2012, soloists – Tedo Bekauri (beginner) and Iuri Tsiklauri, ASFCG
2. *Perkhisi* – village of Chokhi, “Tsminda giorgi” shrine, 20 August, 2012, soloists Rezo and Ivane Chokhelis, ASFCG

**Translated by Liana Gabechava**

**ბურღონის წარმოშობა: მოხატიალე მესტპირა მუსიკოსების,  
როგორც ბურღონის გამავრცელებლების ისტორიული როლი**

ბურღონული ბანი გავრცელებული მუსიკალური ფორმაა ქართულ და ჩრდილოეთ კავკასიის ეთნიკური ჯგუფების ხალხურ პოლიფონიაში (Jordania, 2009: 234, Maisuradze, 2004: 24-25). საქართველოში ბურღონი განსაკუთრებით დამახასიათებელია ქართლსა და კახეთში (აღმოსავლეთ საქართველოს რეგიონები) ორ-სამ ხმიანი პოლიფონიისთვის და მთიანი რაჭისთვის (დასავლეთ საქართველოს რეგიონი). ბურღონი მნიშვნელოვანი მუსიკალური ფორმაა ასევე ადიღეის, ბალყარეთის, ყარაჩაის, ოსეთის, ჩეჩნეთ-ინგუშეთის (ჩრდილო კავკასია) (Jordania, 2006: 55-62), ფშავის (ჩრდილო-აღმოსავლეთ საქართველო) და საქართველოს თერგის ხეობის კაზაკებისთვის, რომლებიც იმპერიის პერიოდში გამოჩნდნენ კავკასიაში (Araqishvili, 1909: 14-15, 17).

ბურღონულ ბანს, სიმღერის მთავარი ხმებისგან განსხვავებით, რომელიც ერთი ან ორი მომღერლის მიერ სრულდება, კავკასიის ბევრ რეგიონში რამდენიმე მომღერალი ასრულებს. ბურღონული ბანის ხმა, რომელიც ჟღერს გაბმულად, როგორც „პედალი“ – ერთი მომღერლიდან მეორეზე გადაცემით, განსაკუთრებით დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოსთვის. კავკასიაში ბურღონული ბანი გავრცელებულია ეთნიკურ ჯგუფებში, რაც მიუთითებს მუსიკალური კულტურის საერთო რეგიონულ თვისებებზე.

ქართველი მუსიკოლოგი ქეთევან ნიკოლაძე ხაზს უსვამს იმის დიდ შესაძლებლობას, რომ შესაძლოა, იყოს ურთიერთკავშირი ვოკალურ პოლიფონიასა და ჩასაბერ საკრავებს (ორლერიანსა და გუდასტვირს) შორის. ის აღნიშნავს, რომ ბურღონული პოლიფონიის გავრცელება შეესაბამება ჩასაბერი საკრავების გავრცელების არეალს (Nikoladze, 2004: 420). საინტერესოა, რომ იგი, ასევე, ახსენებს სვანეთის სოფ. ხაიშში აღმოჩენილ პირველი საუკუნის ადამიანის ფიგურას, რომელიც ორ სტვირზე უკრავს (Nikoladze, 2004: 423).

შოთა რუსთაველის XII საუკუნის უდიდეს პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“ ვხდებით მსგავს საკრავებს, რომელნიც ასე იწოდებიან – „ბუკი“, „ნობა“ და „ტაბლაკი“ (Rustaveli, 1951: 249, 294)

გრიგოლ ჩხიკვაძის თანახმად, ბუკი და ნობა ჩასაბერი საკრავებია, ხოლო ტაბლაკი – დასარტყამი (Chkhikvadze, 1939: 18). რუსთაველის პოემაში ჩასაბერ და დასარტყამ საკრავებზე ერთად უკრავენ, თანამედროვე საკრავების – ზურნისა და დაულის მსგავსად. ჩვენ არ ვიცით დეტალები ბუკისა და ნობას შესახებ, მაგრამ არც იმის ალბათობა შეიძლება უარყოფოთ, რომ, შესაძლოა, ისინი ორლერიანი ყოფილიყვნენ.

ორლერიანი ინსტრუმენტი, რომელზეც ორხმიანობას, ჩვეულებრივ, ორი ადამიანი უკრავს (ერთი – ძირითად მელიოდის, მეორე – ბურღონს), გავრცელებულია შოტლანდიიდან აღმოსავლეთ აზიამდე (Keil, 2002: 24). ამ გამოკვლევის თანახმად, დღეს ეს საკრავები განსაკუთრებით რომანელებში (ბოშები), საბერძნეთის მაკედონიაშია გავრცელებული. ბევრი მეცნიერი ვარაუდობს, რომ ორლერიანი საკრავის წინაპარი,

ორლერიანი სალამური არსებობდა მცირე აზიაში, რომსა და ეგვიპტეში, აგრეთვე, ისრაელში (Sachs, 2006 [1940]: 98-99, 120, 138-140).

ორლერიანი საკრავები გვხვდება ჩრდილოეთ კავკასიაში – ყაბარდო-ბალყარეთში, ჩეჩნეთ-ინგუშეთსა და დაღესტანში, ისევე, როგორც საქართველოში (Shilakadze, 2007: 24, 388), სადაც ასევე დასტურდება ბურდონული პოლიფონია.

ხშირ შემთხვევაში, ორლერიან საკრავზე შემსრულებელი გაბმულ ბურდონს, ე.წ. „წრიული სუნთქვის“ ტექნიკით აღწევდა. ეს სტილი ჰგავს პედალირებულ ბურდონს პოლიფონიურ სიმღერაში, სადაც, უწყვეტი ხმოვანებისათვის, ბანის ხმაში მომღერლები ერთმანეთს ენაცვლებიან.

ხაიში აღმოჩენილი ორლერიან საკრავზე დამკვრელის ფიგურა გვაფიქრებინებს, რომ ბურდონი კავკასიაში უძველესი დროიდან არსებობდა, ყოველ შემთხვევაში, ინსტრუმენტულ მუსიკაში მაინც.

მიუხედავად იმისა, რომ მე არ ვარ კავკასიის ფოლკლორის გამოცდილი სპეციალისტი, ინტუიცია მკარნახობს, რომ ბურდონულ მუსიკალურ საკრავებს, ისეთებს, როგორებიცაა ორლერიანი ან გუდასტვირი, შეიძლებოდა გავლენა მოეხდინათ ბურდონული მრავალხმიანობის გავრცელებაზე.

მართალია, ეს მხოლოდ ჩემი ვარაუდია, დარწმუნებული ვარ, რომ ბუნებრივმა ბგერათწყობამ და სხვა ხელოვნურმა ინსტრუმენტულმა ბგერებმა ზემოქმედება მოახდინეს კავკასიაში პოლიფონიის სხვადასხვა ფორმის ჩამოყალიბებაზე.

ამასთან დაკავშირებით უნდა აღვნიშნო, რომ ამ რამდენიმე წლის წინ, სვანეთში, დასავლეთ საქართველოს მთიან რეგიონში, მოვუსმინე სამხმიანი პოლიფონიური სიმღერის ლილე მელოდიის შესრულებას სიმებიან ინსტრუმენტზე – *ჭუნირი*. ასრულებდა ადგილობრივი სოფლელი მუსიკოსი – ისლამ ფილფანი. დავინყე ფიქრი იმაზე, რომ, შესაძლოა, სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფში ხალხური ინსტრუმენტების ჟღერადობას შეიძლებოდა გავლენა მოეხდინა ვოკალური პოლიფონიის ჩამოყალიბებაზე.

ვოკალურ და ინსტრუმენტულ პოლიფონიას შორის კავშირის თვალსაზრისით, საინტერესოა ქართველი ისტორიკოსის, ივანე ჯავახიშვილის მოსაზრება, რომ ტრადიციული სიმებიანი საკრავების მიერ გამოცემულმა წმინდა კვარტამ და კვინტამ, გავლენა იქონიეს ქართველი ხალხის სმენით აღქმაზე (Javakhishvili, 1938: 341).

ჯავახიშვილის თანახმად, საქართველოში პოლიფონიური გუნდის ხმები შედარებული იყო ჩიტების ჭიკჭიკთან, მაგალითად, ბულბულის გალობასთან (ჯავახიშვილი, 1938: 61).

ეს მოსაზრება გვიჩვენებს იმის შესაძლებლობას, რომ სხვადასხვა ჟღერადობას, მათ შორის „ხელოვნურს“ თუ უფრო „ბუნებრივს“, შეიძლებოდა გავლენას მოეხდინა ადამიანების მიერ სხვადასხვა ტიპის ვოკალური პოლიფონიის ჩამოყალიბებაზე.

იოსებ ჟორდანიას, რომელიც ვოკალური პოლიფონიის წარმოშობის საკითხებზე მუშაობს, მიაჩნია, რომ, როცა საკრავიერ მუსიკაში ბურდონი ვითარდება, ვოკალურ მუსიკაში ის კვდება. მისი აზრით, ვოკალური ბურდონი უფრო ადრინდელი წარმოშობისაა, ვიდრე საკრავიერი (Jordania, 2006: 271–272). იგი დარწმუნებულია, რომ ვოკალური ბურდონი, განსაკუთრებით, დისონირებული, ევროპაში პოლიფონიის უძველესი ფორმაა (Jordania, 2010: 234–239). უფრო მეტიც, ის ხაზს უსვამს, რომ ვოკალური პოლიფონია (უფრო ზუსტად, კოლექტიური სიმღერის სტილი), გავრცელებულია მსოფლიოს „იზოლირებულ ადგილებში“, როგორიცაა აღმოსავლეთ ევროპის, კავკასიის, კორსიკის და აფრიკის სუბ-საჰარის უმეტესი ნაწილი (Jordania, 2010: 239–240).

ჟორდანიას თვალსაზრისს პოლიფონიის შესახებ მხარს უჭერს სტივენ ფელდი, რომელმაც საველე სამუშაოები ჩაატარა პაპუა ახალ გვინეაში. იგი ამტკიცებს, რომ პაპუა ახალი გვინეის ტროპიკულ ტყეებში, სადაც სხვადასხვა ბუნებრივი ხმა, როგორიცაა ჩიტების ძახილი, ფარავს სივრცეს, ვერავითარ უნისონურ ჟღერადობას ვერ მოისმენთ (Feld, 2000: 42)<sup>1</sup>. მისი მოსაზრება განმარტავს ერთ-ერთ მიზეზს, რატომაც პოლიფონია ასე გავრცელებული „იზოლირებულ ადგილებში“.

გამოცდილი ეთნომუსიკოლოგები განმარტავენ, რომ როცა ხალხის ბგერად სამყაროში მყარადაა დამკვიდრებული ინდივიდების მიერ შექმნილი უფრო ხელოვნურად მუდერი საკრავები, როგორიცაა ორლერიანი საკრავი და გუდასტვირი, პოლიფონიური სიმღერის ისეთი რთული ფორმები, როგორიცაა გავრცელებული სუბ-საჰარის აფრიკასა თუ დასავლეთ საქართველოს გურიის რეგიონში, ღარიბდება.

თუმცა, იწვევს თუ არა მაღალი „ინსტრუმენტულ-ინდივიდუალური კულტურის“ გაჩენა „ვოკალურ-კოლექტიური კულტურის“ სრულ გაქრობას? მე ვფიქრობ, აქ ის შემთხვევა გვაქვს, როცა ინსტრუმენტული და ვოკალური კულტურები თანაარსებობდნენ.

ბურდონულმა პოლიფონიამ, რომელიც საერთოა კავკასიურ მუსიკაში, შეიძლება გვიჩვენოს ვოკალური და ინსტრუმენტული კულტურების თანაარსებობის მაგალითი. განსაკუთრებით, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში – ქართლში, კახეთში, რაჭასა და ფშავში ნაპოვნი ბურდონული პოლიფონიის სპეციფიკური ფორმები ადასტურებს, რომ ამ რეგიონებში ბურდონული საკრავების, ორლერიანისა და გუდასტვირის გავრცელების შემდეგ, ვოკალური პოლიფონია მთლიანად არ გამქრალა.

როგორც ნიკოლაძე და ჟორდანია განმარტავენ, იმ ადგილებში, სადაც ეს საკრავები არსებობენ, ბურდონული პოლიფონია აღარ არის აუცილებლად ისე მდიდარი, როგორც ვოკალურ, ისე საკრავიერ მუსიკაში (Nikoladze, 2004: 421, Jordania, 2006: 262-263).

მიუხედავად ამისა, დარწმუნებული ვარ, კავკასიაში, სადაც ბურდონული პოლიფონია სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფში გვხვდება, საკრავების ბურდონულ ჟღერადობას ჰქონდა ვოკალურ მუსიკაში ბურდონული პოლიფონიის შენახვის ფუნქცია. შესაძლოა, ეს ჰიპოთეზა არადაამაჯერებელია, მაგრამ მე განვიხილავ შესაძლებლობას, რომ მოხეტიალე მუსიკოსებმა, სახელწოდებით „მესტირე“ (გუდასტვირზე დამკვრელი), „მეზურნე“ და „მედუდუკე“, ხელი შეუწყვეს ბურდონული პოლიფონიის გავრცელებას კავკასიის ზოგიერთ მხარეში.

ვვარაუდობ, რომ ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ორლერიანმა გუდასტვირმა ან ჭიბონმა.

საქართველოში გუდასტვირი ტრადიციულად გვხვდება ქართლში, კახეთში, (აღმოსავლეთ საქართველო), რაჭაში (ჩრდილო-დასავლეთში), ფშავში<sup>2</sup>, (ჩრდილო-აღმოსავლეთში) მესხეთსა და აჭარაში, თურქეთის საზღვარზე. ჩვეულებრივ, ამ გუდასტვირებს აქვთ ორი ღერო. ერთი მათგანი უკრავს მელოდიას, მეორე კი – ბურდონულ ბანს. საინტერესოა, რომ ბურდონი დამახასიათებელია სამხმიანი პოლიფონიისთვის რაჭაში, რომელიც საქართველოში გუდასტვირის წარმოების ცენტრს წარმოადგენს. ორლერიან საკრავებთან შედარებით, მისი გავრცელების არეალი, მსოფლიო მასშტაბით, უფრო მცირეა, მაგრამ დასტურდება როგორც დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპაში, ისე მცირე აზიაში.

კურტ ზაქსი დაბეჯითებით ამტკიცებს, რომ გუდასტვირი არ არსებობდა ძველ



შუა აღმოსავლეთში (Sachs, 2006 (1940): 84, 121], თუმცა მიუთითებს, რომ სტვირის ბერძნული შესატყვისი, შესაძლოა, ვიპოვოთ ნერონის პერიოდის ლათინურ დოკუმენტებში და ვარაუდობს, რომ რომში სტვირები, სახელწოდებით *ასკაულესი*, შემოტანილი იყო აღმოსავლეთიდან, პირველ საუკუნეში (Sachs, 2006 (1940): 141).

შესაძლოა, გუდასტვირი გავრცელებული იყო უძველეს ხმელთაშუაზღვისპირეთში. ჯავახიშვილის ცნობით, ქართულ დოკუმენტებში ეს საკრავი XVII საუკუნეში ჩნდება (ჯავახიშვილი, 1938: 194–195), მაგრამ ზემოთ ნახსენები, ორლერიან საკრავზე შემსრულებლის ხაიმში აღმოჩენილი უძველესი ფიგურის გათვალისწინებით, ჩვენ ვერ უარვყოფთ, რომ ეს საკრავი ადრეული ხანიდან არსებობდა კავკასიაში.

კავკასიაში ბურდონის გავრცელების საკითხის გასარკვევად, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ გუდასტვირზე შემსრულებლებს, პროფესიონალ მუსიკოსებს საქართველოს ჩრდილოდასავლეთით მდებარე რაჭიდან. რაჭა, განსაკუთრებით კი, სოფელი ფარახეთი, მრავალი გამოჩენილი მესტვირის სამშობლოა.

ქართველი ეთნოგრაფის, აპოლონ ცანავას თანახმად, ამ სოფლის მესტვირეები<sup>3</sup> ხშირად მოგზაურობდნენ აღმოსავლეთ საქართველოში ფულის გამოსამუშავებლად და მე-20 საუკუნემდე, ზოგჯერ, ჩრდილოეთ კავკასიაში, ოსეთსა და ჩეჩნეთშიც გადადიოდნენ (Tsanava, 1951: 304–305).

ცანავა ასევე წერს, რომ მოხეტიალე მესტვირეები იყვნენ ნიღბიანი დღესასწაულებისა და საქორწილო ცერემონიების უცვლელი მონაწილეები (Tsanava, 1951: 311–315). ისინი მოგზაურობდნენ, ასევე, აფხაზეთში, სომხეთსა და აზერბაიჯანში, მღეროდნენ ქართულ, რუსულ, სომხურ, აზერბაიჯანულ, ოსურ და აფხაზურ ენებზე (Tsanava, 1951: 303–304). მესტვირეთა რეპერტუარის დიდ ნაწილს წარმოადგენდა სახუმარო, ეპიკური სიმღერები და ძველი ალექმის ამბები (Tsanava, 1951: 335–340).

რადგან ამ ტიპის გუდასტვირი, ასევე, არსებობს სომხეთშიც, შესაძლოა, მათი შესრულებული ბურდონული ჟღერადობა გავლენას ახდენდა მუსიკალურ შემოქმედებაზე. გროუვის ახალი ლექსიკონის თანახმად, ორლერიან გუდასტვირს ეწოდებოდა *პარკაპზუკი*. ქართული გუდასტვირისაგან განსხვავებით, ამ საკრავზე უკრავენ ბურდონის გარეშე (Pahlevanian, 2001, II: 15). ზოგადად, სომხეთში, სადაც პოლიფონია გავრცელებული არ არის, ისეთი საკრავის, როგორიც პარკაპზუკია, არსებობა ბურდონის გარეშე, მეტყველებს, რომ ჩასაბერი საკრავების არსებობა ყოველთვის არ ახდენს გავლენას ბურდონული პოლიფონიის გავრცელებაზე<sup>4</sup>.

როგორც სხვადასხვა მკვლევარი აღნიშნავს, ვოკალური და ინსტრუმენტული პოლიფონიის გავრცელება ყოველთვის არ ემთხვევა, მაგრამ თუ ცანავას გამოკვლევას დავეყრდნობით, ვერ გამოვრიცხავთ იმის შესაძლებლობასაც, რომ ბურდონის კონცეფცია გუდასტვირის მოხეტიალე შემსრულებლებმა აღმოსავლეთ საქართველოსა და ჩრდილოეთ კავკასიის ვოკალურ მუსიკაში მაინც შემოიტანეს.

და მაინც, მე ვსვამ კითხვას: ვინ იყვნენ ეს მუსიკოსები? ზოგჯერ დეტალები მოხეტიალე მუსიკოსების, გუდასტვირსა და ორლერიან საკრავებზე შემსრულებლების ეთნიკური წარმომავლობისა და სოციალური სტატუსის შესახებ, ადვილად ხელმისაწვდომი არაა. ამასთან დაკავშირებით, მინდა გამოვთქვა კიდევ ერთი ვარაუდი: ცნობილია, რომ რაჭაში სინაგოგების საკმაოდ დიდი რაოდენობაა. რასაკვირველია, პოლიფონიის შესახებ ეთნომუსიკოლოგიურ გამოკვლევაში „ებრაული შეთქმულების თეორიის“ ადგილი არ არის, მაგრამ, როცა განვიხილავ რაჭველი მესტვირეების საქმიანობასა და აღმოსავლეთ საქართველოსა და ჩრდილოეთ კავკასიაში ბურდონული პოლიფონიის

გავრცელებას, მაქვს საფუძველი, გამოვთქვა მოსაზრება ბურდონული პოლიფონიის განვითარებასა და ებრაულ კულტურას შორის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის შესახებ<sup>5</sup>.

ცანავა, აგრეთვე, წერს, რომ რაჭველ მესტირეებს აქტიური ურთიერთობა ჰქონდათ მცხეთაში მაცხოვრებელ მესტირეებთან, სადაც მესტირეობა მეტად გავრცელებული საქმიანობა იყო. ისინი თავიანთ პოეტურ რეპერტუარს ერთმანეთში ცვლიდნენ (Tsanava, 1951: 310). მცხეთა, სადაც მოხდა ებრაელების ემიგრაცია ბაბილონის ტყვეობიდან, წარმოადგენდა ებრაული თემის პირველ დასახლებას უცხო მიწაზე (Mamistvalishvili, 1995: 117–118). ეს ფაქტი მაფიქრებინებს, რომ გუდასტირის ტრადიციასა და ებრაულ კულტურას შორის არსებობს ურთიერთკავშირი. ებრაული თემები არსებობდა აგრეთვე დაღესტანში, ჩრდილოკავკასიაში, სადაც ასევე სახეზეა ბურდონული პოლიფონიის გავრცელება.

ჭიჭინაძე ამტკიცებს, რომ ებრაელები დაღესტანში ჯერ კიდევ ძველ დროში მოვიდნენ საქართველოდან (Chichinadze, 1990 [1904]: 68–69).

მე არ შემიძლია აქ ებრაულ კულტურაზე შევჩერდე და განვიხილო მისი გავლენის საკითხი ვოკალურ და ინსტრუმენტულ მუსიკაზე<sup>6</sup>, მაგრამ იმისათვის, რომ გამოვიკვლიო პოლიფონიის ზოგიერთი ფორმის გავრცელება დასავლეთ ევროპასა და კავკასიაში, სადაც ბურდონული პოლიფონია გვხვდება, შესაძლოა, მნიშვნელოვანი გახდეს<sup>7</sup> ბურდონულ საკრავებთან ასოცირებული „მომთაბარე“ ხალხების – ქურთების, რომანელების, კაზაკებისა<sup>8</sup> და ებრაელების ისტორიული საქმიანობის შესწავლა.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> ამასთან, ფელდი აღნიშნავს, რომ პაპუა ახალ გვინეაში კოლექტიური სასიმღერო სტილი არც პოლიფონიურია და არც ჰეტერეფონიული. ის ამ სტილს უწოდებს „ექოს“

<sup>2</sup> კარგად არაა ცნობილი, რომ გუდასტირი ფშავშიც იყო გავრცელებული. ცანავას მიხედვით, ფშაველი მესტირეები მთელს საქართველოში მოგზაურობდნენ და შეჯიბრში იწვევდნენ რაჭველ მესტირეებს (Tsanava, 1951: 305). ფშავში ისინი ხშირად უკრავდნენ სამგლოვიარო ცერემონიების დროს (Tsanava, 1951: 314)

<sup>3</sup> რაჭაში მესტირეებს მათი ოჯახების გვარებით იცნობდნენ. ყველაზე ცნობილი შემსრულებელი ერადის ოჯახიდან იყო. არაყიშვილის თანახმად, ამ სოფლის მესტირეები თავიანთ საშემსრულებლო ტექნიკას თაობიდან თაობას გადასცემდნენ (Araqishvili, 1950: 44)

<sup>4</sup> საინტერესოა, რომ გროუვის სტატიის მიხედვით, სომხური ხალხური სიმღერა ძირითადად ცნობილია, როგორც მონოფონიური, თუმცა ბურდონზე დამყარებული ვოკალური ორხმიანობა, რომელიც ზოგიერთი ტიპის საკრავიერი მუსიკიდან მოდის, სომხეთშიც არსებობს (2001, II: 20–21). სტატიის თანახმად, პოლიფონიური ელემენტები ნათელია ანტიფონურ ვოკალურ მუსიკაში. თუმცა სომხეთში მრავალხმიანობის შესწავლა განვითარებული არაა. საინტერესოა, სომეხმა კომპოზიტორმა და მუსიკოლოგმა კომიტასმა აღნიშნა მრავალხმიანი სიმღერის სტილი ლორეს რეგიონში, რომელიც საქართველოს საზღვართან მდებარეობს (Komitas, 1998: 79–85)

<sup>5</sup> გუდასტირი, რომელიც მოითხოვს ცხოველის ტყავის დამუშავებას, მოგვაგონებს ებრაულ საკრავს. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა, „პერიფერიულ“ ებრაულ თემს „მარგინალური“ პოზიცია ეკავა

- <sup>6</sup> ებრაელები, რომლებიც უძველესი დროიდან მსოფლიოს სხვადასხვა ადგილას ცხოვრობენ, უკრავდნენ რქისგან დამზადებულ ჩასაბერ საკრავზე *Shofar*. შესაძლოა, ორლერიანი სალამური ამ საკრავიდან წარმოიშვა
- <sup>7</sup> რუსული ხალხური მუსიკის იაპონელი მკვლევრის კ. იუნოკის თანახმად, თერგის კაზაკები უკრავდნენ ორლერიან საკრავზე, რომელსაც ზურნა ეწოდება (Yunoki, 2006: 183–184)
- <sup>8</sup> მეორე მხრივ, რაც შეეხება ისეთი „არქაული“ პოლიფონიის წარმოშობას, როგორიც „დისონანსური ბურდონია“, ჩვენ ვერ უარვყოფთ რამდენიმე მკვლევრის თვალსაზრისს, რომლებიც ამტკიცებენ მის უახლეს და სხვაგვარ წარმოშობას. გერმანელი მუსიკოლოგი რ. ბრანდლი აღნიშნავს (Brandl, 2008), რომ „უხეში დიაფონიის“ არქაული ტიპი ნაპოვნია უკიდურეს აღმოსავლეთ ევროპაში (ზოგჯერ იმდერება ბურდონული ბანით) და მომდინარეობს ბიზანტიური საეკლესიო ზარებიდან, რომლებიც 14–16 ჰერციან ინტერვალებს შეიცავდნენ (Brandl, 2008: 282)

თარგმნა თათია ჩხეიძემ

KAE HISAOKA  
(JAPAN)

**THE ORIGIN OF DRONE:  
THE HISTORICAL ROLE OF WANDERING PAIRED PIPE  
MUSICIANS AS DRONE MEDIATORS**

Bass drone is a common musical form in the folk polyphony of Georgian and North-Caucasian ethnic groups (Jordania, 2010: 234, Maisuradze, 2004: 24–25). In Georgia, drone is particularly characteristic of the two-and three-part polyphony of Kartli and Kakheti regions of the East, and Racha of the mountainous, Western region. Bass drone is also a prominent musical form in Adygea, Balkaria, Karachay, Ossetia, Chechen-Ingushetia, Daghestan of North Caucasus (Jordania, 2006: 55–62), Pshavi of North-Eastern Georgia, and the Georgian Terek Cossacks, who flourished in the imperial period of the Caucasus (Araqishvili, 1909: 14–15, 17).

In contrast with the main part of the song text sung by one or two singers, in many regions of the Caucasus, bass drone is sung by many singers. The sound of bass drone, which is prolonged without a break like a “pedal” by passing from one singer to another, is especially characteristic of East Georgia. In the Caucasus, bass drone is distributed beyond ethnic groups, i.e. it is one of the regional features of musical culture.

Georgian musicologist Ketevan Nikoladze underlined the important possibility that there may be an interrelationship between vocal polyphony and the polyphony of wind (double-reed and bag-pipe) instruments (Nikoladze, 2004: 420). She indicated that the distribution of drone polyphony accords with the distribution of the wind musical instruments. Interestingly, she also mentioned that in Khaishi, a region in the Svaneti province of North-west Georgia, a first-century figurine of a human playing two pipes was discovered (Nikoladze, 2004: 423).

In the great poem, “The Knight in the Panther’s Skin” by Shota Rustaveli of the 12<sup>th</sup> century, we can find some kinds of these instruments called *Buki*, *Noba*, and *Tablaki* (Rustaveli, 1951: 249, 294).

According to G.Chkhikvadze, *Buki* and *Noba* are wind instruments, and *Tablaki* is a percussion (Chkhikvadze, 1939: 18). In Rustaveli’s poem, wind and percussion instruments were played together, like contemporary instruments *Zurna* and *Daul*. We can’t know the detail about *Buki* and *Noba*, but, we cannot deny the possibility that these instruments is some kind of a double-reed.

Double-reed instrument, on which two-part polyphony is usually played by two people, one playing main melody, and the other playing drone, are distributed from Scotland to East Asia (Keil, 2002: 24). According to this study, today, these kinds of instrument are especially prevalent among the Romani people in Greek Macedonia. Many scholars believe that paired pipes – the ancestor of double-reed, existed in ancient Minor Asia, Rome, Egypt, and Israel (Sachs, 2006 [1940]: 98–99, 120, 138–140).

In the North Caucasus, as well as Georgia, double-reed instruments, are found in Kabardino-Balkaria, Chechen-Ingushetia and Daghestan (Shilakadze 2007: 24, 388), where drone polyphony also exists.

In many cases, double-reed players produce consistent pedal drone implying the technique of “circular breathing”. This style resembles pedal drone in polyphonic singing, in which the ongoing bass part is continuously passed from one singer to another.

As suggested by the discovery of the double-pipe playing figurine in Khaishi, it is possible that the drone has been present, at least in instrumental music, in the Caucasus since ancient times.

Although I am not an experienced specialist of folk music of the Caucasus, I intuitively came to believe that a drone-making musical instrument, such as the double-reed or bagpipe of this region, might affect the prevalence of drone polyphony.

Concerning the relationship of musical instruments and vocal polyphony, although this is only my own intuitive opinion, I believe that since ancient times natural soundscapes and other artificial instrumental sounds have affected the formation of various forms of polyphony in the Caucasus. Concerning this theme, a few years ago, in Svaneti – a mountainous province of West Georgia, I heard the melody of a three-part polyphonic song entitled *Lile*, played on a bowed string instrument Chuniri, by a local village musician Islam Pilpani. I began to consider that the sounds of folk instruments might have influenced the creation of the vocal polyphony of several ethnic groups.

Concerning the relation between vocal and instrumental polyphony, Georgian historian and musicologist Ivane Javakhishvili points out that perfect fourth or fifth produced by traditional string instruments have affected the acoustic recognition of Georgian people (Javakhishvili, 1938: 341). According to Javakhishvili, in Georgia, voice parts of polyphonic chorus were compared to bird-songs, such as that of a nightingale (Javakhishvili, 1938: 61). His opinion shows the possibility that various sounds, including “artificial” or more “natural” sounds, affected how human beings created several types of vocal polyphony.

Joseph Jordania, who specializes in the study of the origins of vocal polyphony, suggested that drone develops in instrumental music when vocal polyphony starts to decline. In his opinion, the origin of the vocal drone is older than the instrumental drone (Jordania, 2006: 271–272). He believes that the vocal drone, especially with dissonance, is an ancient polyphonic form in Europe (Jordania, 2010: 234–239). Moreover, he underlined the fact that vocal polyphony (more generally, collective singing style) is distributed in “isolated places” around the world, such the majority of Eastern European site, the Caucasus, Corsica, Sardinia, Tibet, and many isolated pockets of polyphony in Asia, and Sub-Saharan Africa (Jordania, 2006: 239–240).

Supporting Jordania’s opinion concerning the distribution of polyphony, Steven Feld, an ethnomusicologist who has conducted fieldwork in Papua New Guinea, insisted that no unisonous sounds can be heard in tropical rain forest soundscapes, such as Papua New Guinea, where various natural sounds, including the calls of birds, overlap (Feld, 2000: 42)<sup>1</sup>. His opinion explains one of the reasons why polyphony is so common in “isolated places”.

As experienced ethnomusicologists explain, it is possible that when the more artificial sounding instruments by individual person, such as the double-reed and bagpipe, became firmly rooted in people’s soundscape, complex forms of polyphonic singing, such as those found in Sub-Saharan Africa and the Guria province of western Georgia, decline.

However, when the superior “instrumental-individual culture” arrives does the “vocal-collective culture” completely disappear? I believe that there have been cases where instrumental and vocal culture has coexisted.

The drone polyphony that was common in Caucasian folk music may show an example of the coexistence of “vocal culture” and “instrumental culture”. In particular, the peculiar drone polyph-



ony forms found in Kartli, Kakheti, Racha, and Pshavi in Georgia suggest that after drone instruments, such as double-reed and bagpipes, became prevalent in these regions, vocal polyphony did not completely disappear.

As Nikoladze and Jordania explain, in locations where the double-reed and bagpipe exist, drone polyphony is not necessarily prosperous in both vocal music and instrumental music (Nikoladze, 2004: 421, Jordania, 2006: 262–263).

However, in the Caucasus, where drone polyphony is common in various ethnic groups, I believe that the sound of drone instruments has also served a function of securing drone polyphony in vocal music. Perhaps this hypothesis is nonsense, but I wish to consider the possibility that the historic activity of roaming musicians, called “Mestvire” (bagpiper), “Mezurne” and “Meduduke” contributed to the distribution of drone polyphony in several places in the Caucasus.

In particular, in order to consider the distribution of drone polyphony in the Caucasus, I hypothesize that the existence of the double-chanter bagpipe, called a Gudastviri or Chiboni, played an important part.

In Georgia, these bagpipes are traditionally found in Kartli, Kakheti of East Georgia, Racha in the Northwest, Pshavi<sup>2</sup> in the Northeast, Meskheta and Achara, bordering with Turkey. Usually, these bagpipes have two pipes. One plays the melody and the other plays the bass drone. Interestingly, drone is characteristic of three part polyphony in Racha – chief center producing the bagpipes in Georgia. In comparison with double-reed, the area of worldwide distribution of bagpipe is smaller, but spreads throughout Western and Eastern Europe, as well as Asia Minor.

Curt Sachs insists that bagpipes did not exist in Middle East (Sachs, 2006 [1940]: 84, 121) of ancient times. However, he points out that the Greek word for a bagpiper, can be found in a Latin document from Nero’s period, and suggests that the bagpipes called *Ascaules* were brought to Rome from the East in the 1<sup>st</sup> century (Sachs, 2006 [1940]: 141).

Bagpipes were possibly distributed throughout the ancient Mediterranean world. Javakhishvili points out that bagpipe is mentioned in 17<sup>th</sup> century Georgian documents (Javakhishvili, 1938: 194–195), but in light of the discovery of the above-mentioned ancient double-pipe playing figurine from Khaishi, we cannot deny the possibility that these instruments existed far earlier in the Caucasus.

In order to clarify the distribution of drone in the Caucasus, particular attention should be paid to the bagpipers from the mountain region of Racha in northwest Georgia, who are professional musicians. Racha, especially the village of Parakheti, is the home of many famous bagpipe players.

According to Georgian ethnographer Apolon Tsanava, bagpipers<sup>3</sup> from this village frequently toured East Georgia to earn money and sometimes traveled to Ossetia and Chechnya of the North Caucasus until the 20<sup>th</sup> century (Tsanava, 1951: 304–305).

Tsanava also writes that, in Georgia, wandering bagpipers were essential at masque festivals and wedding ceremonies (Tsanava, 1951: 311–315). They also toured in Abkhazia, Armenia, and Azerbaijan and sang in Georgian, Russian, Armenian, Azerbaijani, Ossetian, and Abkhazian languages (Tsanava, 1951: 303–304). A large portion of the bagpipers’ repertoire consisted of comical, epic songs and stories of the Old Testament (Tsanava, 1951: 335–340).

As these kinds of bagpipes also exist in Armenia, it is probable that wherever they played their drone sound influenced musical creation. According to an article in the New Grove, a double-chanter bagpipe is found in Armenia called a *Parkapzuk*. In contrast to the Georgian Gudastviri, this Armenian bagpipe is played without drone (Pahlevanian, 2001, II: 15). Generally, in Armenia, where polyphony is not prevalent, the existence of an instrument without a drone such as the *Parkapzuk*

shows the fact that wind instruments do not necessarily affect the spread of drone polyphony<sup>4</sup>.

As various researchers have indicated, the distribution of the bagpipe and the vocal drone does not necessarily correspond but, if we take Tsanava's ethnographic study, the possibility that roaming bagpipe musicians brought the concept of a drone in vocal music to at least some areas of eastern Georgia and north Caucasus cannot be denied.

However, I have a question: who were these musicians? Sometimes details on the ethnic origin and social status of roaming musicians, such as bagpipers and double-reed players, are not easily obtainable. Of course, there is no indication of "a Jewish plot theory" in the research of polyphony, nor have I any intention of proposing one; however, when I consider the activity of bagpipers from Racha, which had many synagogues, and the distribution of drone polyphony in eastern Georgia and North Caucasus, this suggests the possibility of Jewish culture in affecting the development of drone polyphony<sup>5</sup>.

Tsanava also writes that bagpipers from Racha had active relations with bagpipers in Mtskheta of Kartli, where double chanter bagpipe tradition was a prosperous activity and exchanged their poetic repertoires (Tsanava, 1951: 310). Mtskheta, where the Jews emigrated from Babylonian Captivity, was the first Jewish colony (Mamistvalishvili, 1995: 117–118). This evidence leads me to believe there is a relation between bagpipe tradition and Jewish culture. Jewish communities also existed in Daghestan of North Caucasus, where drone polyphony is dominant.

Chichinadze insists that the Jews emigrated to Daghestan from Georgia in old times (Chichinadze, 1990 [1904]: 68–69).

I am unable to give an account of ancient Jewish musical culture and its influence on introducing drone polyphony into vocal and instrumental music<sup>6</sup>, however, in order to investigate the distribution and occurrence of several forms of polyphony, especially in Eastern Europe and the Caucasus where drone polyphony is prevalent, the study of the historical activity of "nomadic" people who are associated with drone instruments, such as the Kurds, Romani, Cossacks<sup>7</sup>, and Jews, may be significant<sup>8</sup>.

### Notes

<sup>1</sup> However, Feld states that the collective singing style of the Kaluli people in Papua New Guinea is neither polyphonic nor heterophonic. He calls this singing style "echo-phony", which means the "reaction" to a newly appeared sound and disappearing old one

<sup>2</sup> It is not well known that bagpipes were distributed in Pshavi. According to Tsanava, bagpipers from Pshavi traveled throughout Georgia and competed with the bagpipers from Racha (1951: 305). In Pshavi, they often played the bagpipe for funeral ceremonies (1951: 314). In this region, the bass part of two-part polyphony is often presented by drone

<sup>3</sup> In Racha, bagpipers were known by their family name. Most famous bagpipers' came from Eradze family (1951: 304). According to Araqishvili, the bagpipers of this village passed down the performance techniques for their bagpipes from generation to generation (Araqishvili, 1950: 44)

<sup>4</sup> Interestingly, according to the New Grove article, Armenian folk song is generally known for its monophony, however, two-part vocal polyphony based on the drone, which would be derived from

some kind of instrumental music, also existed in Armenia (2001, II: 20–21). According to this article, polyphonic elements are evident in antiphonal Armenian vocal music. However, the study of vocal polyphony in Armenia is not very advanced. Interestingly, the Armenian composer and musicologist, Komitas, indicated the existence of multi-part singing styles in a plough song sung in the Lori province, a northern region that borders Georgia (Komitas, 1998: 79–85)

<sup>5</sup> Bagpipes, which require a technique of processing animal skins, are reminiscent of Jewish instruments. As a result, the “peripheral” Jewish community may have been engaged in “marginal” occupation

<sup>6</sup> The Jews, who have lived all over the world since ancient times, played a wind instrument made of horn called a *Shofar*. As a result, it can be suggested that the double reed may be derived from this musical instrument

<sup>7</sup> According to K. Yunoki, who is a specialist in Russian folk music in Japan, Terek Cossacks play a double-reed instrument called a *Surna* (2006: 183–184)

<sup>8</sup> On the other hand, in regard to the origin of “archaic” polyphony such as “drone-dissonance”, we cannot ignore the opinion of several researchers who insist that it is of a newer and different origin. German musicologist R. Brandl indicated that an archaic type of “roughness diaphony” found in most of eastern Europe, (sometimes sung with drone bass), originated in 19<sup>th</sup> century under the influence of church bells of the Byzantine period, which had 14–16 Hz

## References

- Araqishvili, Dimitri. (1909). *Kartuli erovnuli orkhmovani simgherebi: Tbilisis da Kutaisis guberniis sakhalkho skolebisatvis* (Georgian National Two-Part Songs: for Public Schools of Tbilisi and Kutaisi Governorates). Moscow: published by the author (in Georgian)
- Araqishvili, Dimitri. (1950). *Rachuli khalkhuri simgherebi* (Rachan Folk Songs). Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Brandl, Rudolf. (2008). “New Consideration of Diaphony in Southeast Europe”. In: *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*. Proceedings. Pp. 281–297. Editors: Ahmedaja, Ardian and Haid, Gerlinde. Weimar: Böhlau Verlag Wien Koln
- Chichinadze, Zakaria. (1990). *Kartveli ebraelebi sakartveloshi* (Georgian Jews in Georgia). Tbilisi: Metsniereba, [1904. Tbilisi: G. Diasamidze’ publishing] (in Georgian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1939). “Kartuli musika: mokle iostoriuli narkvevi” (“Georgian Music: Short Historical Essay”), In: *Sabchota Khelovneba*. #11: 12–25 (in Georgian)
- Feld, Steven. (2000). “Acoustemology and the Anthropology of Sound Worlds”. In: *Sounds of Nature, Sounds of Culture*. Pp. 27–64. Editor: Yamada Yoichi, Kyoto: Showado
- Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli Musikis Istoriis Dziritadi Sakitkhebi* (Basic Issues of Georgian Music History). Tbilisi: Federatsia (in Georgian)
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origin of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos

- Jordania, Joseph. (2010). "Georgian Traditional Polyphony in Comparative Studies: History and Perspectives". In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Pp. 229–248. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. New York: Nova Science Publishers
- Keil, Charles. Keil, Angeliki. Vellou, Blau Dick. Feld, Steven. (2002). *Bright Balkan Morning: Romani Lives and the Power of Music in Greek Macedonia*. Middletown: Wesleyan University Press
- Komitas, Vardapet. (1998). "The Plough Songs of Lori in the Style of the Village of Vardablour". In: *Armenian Sacred and Folk Music*. Nersessian, Vrej Nerses, and Gulbekian, Edward, eds. Richmond: Curzon Press, pp. 59–96
- Mamistvalishvili, Eldar. (1995). *Kartveli ebraelebis istoria: klasikuri antikuroba da feodalizmis era (History of the Georgian Jews: Classical Antiquity and Feudalism Era)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)
- Maisuradze, Nino. (2004). "Kartuli khalkhuri musika da kartvelebis etnogenezisi ("Georgian Folk Music and Ethnogenesis of the Georgians") In: *Amirani*. #10: 22–33 (in Georgian)
- Nikoladze, Ketevan. (2004). "On the Problem of Interrelationship between the Forms of Polyphony in Vocal and Instrumental Music". In: *The I International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 418–424. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Saradjishvili State Conservatoire
- Pahlevanian, Alina. (2001). "Armenia, Folk music (I)". In: *The new Grove dictionary of music and musicians II*: 10–22. Editors: Sadie, Stanley, Tyrrell, John. New York: Grove
- Rustaveli, Shota. (1951). *The Knight in the Panther's Skin*. Tbilisi: Sakhelgami (in Georgian)
- Sachs, Curt. 2006. *The History of Musical Instruments*. New York: Dover Publications, Inc. Mineola. [1940. New York: W.W. Norton.]
- Shilakadze, Manana. (2007). *Traditsiuli musikaluri sakravebi da kartul-chrdilokavkasiuri etnokulturuli utrtiertobani (Traditional Musical Instruments and Georgian – North Caucasian Ethnocultural Relations)*. Tbilisi: Kavkasiuri Sakhli (in Georgian)
- Shilakadze, Manana. (2010). "Polyphony and Folk Musical Instruments". In: *The V International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 215–228. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Tsanava, Apolon. (1951). "Gudastviris istoriis shesaxeb sakartveloshi" ("On the History of Bagpipes in Georgia"), In: *Literary Searches*. #7: 303–315 (in Georgian)
- Tsanava, Apolon. (1953). "Kartuli mestviruli poeziis tematika" ("Thematics of Georgian Bagpipers' Poetry"). In: *Literary Searches*. #8: 315–343 (in Georgian)
- Yunoki, Kaori. (2006). "Surna". In: *The Dictionary of Russian Music and Musicians*. Pp. 183–184. Editors: Minoru, Morita and Jun, Chiba.. Tokyo: Kawai Press

**ჟურნალ *MUSICAL QUARTERLY*-ში (№47, 1961)  
გამოქვეყნებული სტატიის შესახებ:  
კომენტარები ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა  
პოლიფონიაზე ნახევარი საუკუნის შემდეგ**

ჩემთვის დიდი პატივია ამ სიმპოზიუმზე ვისაუბრო მრავალხმიანობაზე, საკითხზე, რომლის შესახებაც არც თუ ისე ბევრი რამ ვიცი. ძალიან ვნუხვარ, რომ ამჟამად თქვენთან ერთად არ ვიმყოფები. მაღლობას ვუხდი პროფესორ რუსუდან ნურნუმიას, რომელმაც საშუალება მომცა, ვირტუალურად წარმედგარიყავი თქვენ წინაშე და დოქტორ იოსებ ჟორდანიას – სწორედ მან დამარწმუნა მივბრუნებოდი საკითხს, რომლის შესწავლაში 55 წლის წინ ვეცადე, მცირედი წვლილი მეც შემეტანა.

1959 წელს, ჩემი სტუდენტობის დროის დიდი ნაწილი დავუთმე ჩრდილოეთ ამერიკელი ინდიელების მუსიკალური სტილის შედარებით შესწავლას, რომელსაც ყოველთვის აღწერდნენ, როგორც მონოფონიურს. მექონდა ცდუნება, ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა კულტურაში აღმოემჩინა პოლიფონია, ამ ცნების ფართო გაგებით. 1961 წელს გამოვაქვეყნე მოკლე სტატია, სადაც თავმოყრილი იყო ჩემი ცოდნა ამ საკითხის ირგვლივ. ეს სტატია თითქმის სრულად ეყრდნობოდა XX ს. პირველ ნახევარში და მანამდე არსებულ პუბლიკაციებს ამერიკელ ინდიელთა მუსიკის შესახებ. ვერ ვიტყვი, რომ შევძლებ ახალი კვლევით გავამდიდრო ჩემი ან დანარჩენების უკვე გამოთქმული მოსაზრებები, მაგრამ მოხარული ვიქნები, კომენტარები გავაკეთო ჩემი სტატიისა და ზოგიერთი იმ საკითხის ირგვლივ, ნახევარსაუკუნოვანმა პერსპექტივამ რომ წამოსწია წინ.

ჩემ სტატიაში მოხმობილი მაქვს მუსიკოსების, მუსიკოლოგებისა და მკვლევრების ლიტერატურული ნაწარმოებები, რომლებშიც, როგორც წესი, სათანადო დასაბუთებითა თუ გამიფრული აუდიოჩანაწერების ნოტებით, ფრაგმენტულად იყო აღწერილი იმის მაგალითები თუ რუდიმენტები, რაც შეიძლებოდა გაგებული ყოფილიყო, როგორც მრავალხმიანობა. მე დავუშვი სამი ვარიანტი, რომელთაგან თითოეულ მათგანს, ასე თუ ისე, შეეძლო ემოქმედა: 1) ინდიელთა ზოგიერთი კულტურა, მაშინ, როდესაც ის ევროპელებმა დაიპყრეს, შესაძლოა, ყოფილიყო პოლიფონიური შემსრულებლობის განვითარების ზღვარზე; 2) ან, საპირისპიროდ, პოლიფონიაზე მიმანიშნებელი ცნობები თუ მუსიკალური ფრაგმენტები წარმოადგენდა ნარჩენებს პოლიფონიის ხანგრძლივი პრაქტიკისა, რომელიც შეწყდა; 3) ან მესამე – ის, რაც ჩრდილოეთ ამერიკაში აღმოაჩინეს, იყო უფრო რთული პოლიფონიის იზოლირებული განვითარების შედეგი, რომელიც, შესაძლოა, არსებობდა ცენტრალური და სამხრეთ ამერიკისა და მექსიკის მაღალ კულტურებში.

სამწუხაროდ, შემიძლია, მივუთითო მხოლოდ ძალიან მცირედ ახალ მონაცემებზე ან უახლეს აღმოჩენებზე. არსებული კვლევებიდან რამდენიმეს ციტირებას ვისურვებდი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ კვლევებმა საკითხს რაღაც შემატეს, მათ მაინც



ვერ შეძლეს ჰორიზონტის გაფართოება იმ ფრაგმენტული ცნობების მიღმა, რაზეც მე უკვე მოგახსენეთ. რიჩარდ კილინგი (Richard Keeling) ვარაუდობს, რომ, შესაძლოა, ელემენტარული პოლიფონიური პრაქტიკა არსებობდა კალიფორნიის აბორიგენ მონადირე-შემგროვებელ ხალხთა შორის.

აი, რას წერს დოქტორი ვიქტორია ლივინი (Victoria Levine) მის ცოტა ხნის წინანდელ ლექციაში იუჩი (Yuchi) ხალხის მუსიკის შესახებ. ეს ხალხი ერთ დროს ცხოვრობდა აშშ-ს სამხრეთაღმოსავლეთით, ამჟამად კი ოკლაჰომაში სახლობს. ის ასე აღწერს მათ სიმღერას – მე მოვახდენ მის ციტირებას – „ჩრდილო ამერიკელი აბორიგენი მოსახლეობის მუსიკაში ორხმიანი საგუნდო სტრუქტურის გამო ვლინდება შემდეგი თავისებურება: სტროფული ხასიათის სიმღერა სრულდება უნისონში ორი მომღერლის მიერ, მათ მოწოდებას პასუხობს გუნდი, რომელიც სიმღერის რიტმულ კონტრაპუნქტს უზრუნველყოფს. სოლისტებისა და გუნდის ლექსიკური მოდელები და რიტმული სტრუქტურები ერთმანეთისგან დამოუკიდებელია, ისინი ერთმანეთთან უმცირეს მუსიკალურ ურთიერთკავშირს ავლენენ. კერძოდ, კონტრასტული რიტმებისა და მახვილების ერთდროული გამოყენება, რაც ორი პარტიის განსხვავებული მეტრების კომბინაციის შედეგია, ჩრდილო ამერიკელ აბორიგენ მოსახლეობაში იშვიათად გვხვდება“. მადლიერი ვარ დოქტორი ლევიანისა, რომელმაც საშუალება მომცა, მისი სალექციო მასალა დამემოწმებინა. ამ ტიპის ინფორმაცია ის ყველაფერია, რაც ჩვენ შეგვიძლია შემოგთავაზოთ ხსენებულ სუბსტანციაზე.

მიუხედავად ამისა, ეთნომუსიკოლოგებმა შეიმუშავეს ახალი მიდგომები, რომელთაც მიეყვართ ძველი დასკვნების გადასინჯვისა და ინტერპრეტაციის ზოგიერთი ალტერნატიული გზისკენ; ამიტომაც, ახლა მინდა კრიტიკულად მიმოვიხილო ჩემი სტატია და ის, რაც მაშინ ვთქვი – და რაც, შესაძლოა, სხვასაც უნდოდა ეთქვა. ჩემი შენიშვნები რამდენიმე ფუნდამენტური საკითხის კონტექსტში უნდა განვიხილო. ამათგან, ზოგიერთი იზიარებს იდეას, რომ აბორიგენულ ჩრდილოეთ ამერიკაში განვითარებული იყო მრავალხმიანი კულტურა, ნაწილი კი – ეწინააღმდეგება. ზოგიერთი საკითხი, რაზეც მინდა ვისაუბრო, განიხილა იოსებ ჟორდანიამ მის მთავარ წიგნში “Who Asked the First Question?”. ვიმედოვნებ, ნებას დამრთავთ, ვიყო ცოტა ჰიპოთეტური.

### რა არის კულტურა? რა არის პოლიფონია?

დოქტორი ჟორდანიამ მრავალხმიანობას უკავშირებს მუსიკისა და ენის წარმოშობას და ვარაუდობს, რომ პოლიფონიური პრაქტიკა არის რაღაც, რაც ახასიათებს კულტურას – მთელ მის ხალხს, მისი მუსიკის უმეტესობას. ეს არ ჰგავს იმ მოსაზრებებს, რომელზედაც მე ვისაუბრე ჩემს სტატიაში: ხმების ნაწილობრივი გადაფარვა, გადაფენა სტროფის დასასრულს, ერთდროული მოკლე დარტყმები, ხანმოკლე ბურდონი ან იმიტაცია, ან პარალელიზმები. შესაძლოა, ეს ყველაფერი შემთხვევითობამ მოიტანა; შესაძლოა, ეს ვერც შენიშნეს შემსრულებლებმა; შესაძლოა, ისინი ჩათვალეს უბრალოდ ცუდ ნამღერად ან დაუშვეს, როგორც იდიოსინკრეტული პრაქტიკა: შესაძლოა, ხალხმა ერთმანეთს უთხრა: „დიახ, ის ორი ადამიანი ერთად სიმღერის დროს უცნაურ ხმებს გამოსცემს“; ანდა „ჩვენი მეგობარი ჯო ტონს ვერ იჭერს, ამიტომ ის მხოლოდ ბურდუნებს დაბალ ხმაზე, თუმცა სინამდვილეში, ეს არც თუ ისე ცუდად ჟღერს“. ამ ტიპის რემარკები, ოღონდ არა მრავალხმიანობაზე, შესაძლოა მოისმინო ბლექფუტის (შავფეხება, ინდიელთა ტომი) შეკრებებზე.

მაგრამ ეს ის არაა, რასაც ჟორდანიამ და დიდი ხნის წინ მარიუს შნაიდერი განიხი-

ლავდნენ, როგორც მუსიკალურ კულტურას პოლიფონიით – ანუ „პოლიფონიურ კულტურას“. მიუხედავად ამისა, ჩვენ ასეთ შემთხვევებს უნდა მივაქციოთ მეტი ყურადღება, ვიდრე უბრალოდ ვთქვათ: „ამ ხალხს არ გააჩნია მრავალხმიანობა, ისინი მხოლოდ შემთხვევით წარმოქმნიან ისეთ ხმებს, რომლებიც ჩვენთვის ჟღერს, როგორც რუდიმენტული მრავალხმიანობა“. ეთნომუსიკოლოგიის ზოგადი პრობლემა, რომელიც აქაა წამოჭრილი, მოიცავს კულტურის კონცეფციას, კოლტურისა, როგორც დიდი ხნის წინ, 1870-ში ე. ვ. ტაილორმა განმარტა. ჩვენ ვსვამთ კითხვას, რა არის ის განსაკუთრებული რაღაც, რაც ვიღაცამ გააკეთა, შესაძლოა, ჩვეულებრივად, მაგრამ რომელსაც მის კულტურაში არავინ მიაქცია ყურადღება, იმ თვალსაზრისით, რომ ეს ჭეშმარიტად მისი მემკვიდრეობითი კულტურის ნაწილია? ტაილორის სიტყვებით, „ადამიანი ჩვევას ან შესაძლებლობას იძენს, როგორც საზოგადოების წევრი“. ეთნოგრაფიაში, მისი თავდაპირველი აზრით, მნიშვნელოვანი იქნებოდა განსაზღვრულიყო – იღებს თუ არა საზოგადოება პრაქტიკას ან არტეფაქტს, როგორც მისი კულტურის ნაწილს; ამიტომ უნდა განვიხილოთ იმის შესაძლებლობა, რომ უამრავი განაცხადი „პოლიფონიის“ შესახებ ზოგიერთ საზოგადოებაში წარმოადგენს ანომალიას და იგი საკუთრივ ამ ხალხის მიერ არ აღიქმება მათი მუსიკის ნაწილად. მაგრამ ეს შეიძლება გახდეს საჭირო მინიშნება.

#### **ახდენს თუ არა ჩვენი, როგორც ტიპური მუსიკოლოგების სიყვარული პოლიფონიისადმი გავლენას მისი ისტორიის ჩვენეულ ხედვაზე?**

ჩემი აღიარება: მე ვთვლი, რომ მუსიკოლოგებს უყვართ მრავალხმიანობა. ის ჩვენი საერთო დასავლური მუსიკალური პრაქტიკის ნაწილია და გვიყვარს, როცა მას სხვაგანაც ვპოულობთ. ჩვენ ვიხრებით იმისკენ, რომ საზოგადოებამ, რომელმაც ერთხელ მიაგნო პოლიფონიის გამოგონების გზას (თუ შეიძლება ასე ითქვას), უნდა მიიღოს და განავითაროს იგი, მიიჩნიოს წინსვლად, იმ ადამიანების მსგავსად, ვინც ბორბალი პირველად აღმოაჩინა. შესაძლოა, ის, თავდაპირველად უჩვეულო მეთოდად აღიქვას, მაგრამ ნათლად დაინახეს მისი უპირატესობა და მალე ამ საზოგადოებაში ყველამ ირწმუნა. ბევრი მუსიკოსი და მეცნიერი, შესაძლოა, ასევე ფიქრობდეს მრავალხმიანობაზე. მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს არ შეიძლება მივიღოთ, როგორც თავისთავად ცხადი რამ. არ ვარ დარწმუნებული, რომ შემიძლია ვიპოვო სანდო (თუნდაც ჰიპოთეტური) მაგალითები, ამიტომ მივმართავ ალან ლომაქსის ჰიპოთეზას: დიქტატორული და დომინირებული კლასების მქონე საზოგადოებებში სოლო სიმღერისა და დაკვრის აქცენტირებული განვითარების ტენდენციაა, მაშინ, როდესაც ეგალიტარულ საზოგადოებებში ვითარდება საგუნდო სიმღერა. შეუძლია ვინმეს წარმოიდგინოს ეგალიტარული საზოგადოება, რომლისთვისაც მისაღებია დიქტატურა? თუ ლომაქსი მართალი იყო, შესაძლოა, მსგავს სიტუაციაში პოლიფონიას მხარი არ დაუჭირეს და აკრძალეს, ჩაახშეს, როგორც ეგალიტარული საზოგადოების სიმბოლო. რა თქმა უნდა, ეს მთლიანად წარმოსახვის სფეროა.

მაგრამ, შესაძლოა, იმ მიზეზების გამო, რაც საზოგადოების სტრუქტურებთან იყო დაკავშირებული, ადგილობრივმა ამერიკელებმა საკუთარი მუსიკალური სტილის შექმნისას, უბრალოდ, გადანევიტეს სხვა მიმართულებით ემოძრავათ, თავი აერიდებინათ პოლიფონიის თანდათანობითი განვითარებისათვის. ეს არ უნდა ყოფილიყო რაღაც არანორმალური. და მაინც, ადგილობრივი ამერიკელებისა თუ სხვა საზოგადოებების შესახებ, როგორც წესი, კითხულობენ – რატომ არ განავითარეს მათ პოლიფონია? არ ვარ დარწმუნებული, რომ ეს კარგი შეკითხვაა; ჩვენ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ხალხი,

თუ მას რაიმე არ აფერხებს, ჩვეულებრივად და ავტომატურად მოძრაობს მონოდიიდან პოლიფონიისკენ.

### **მუსიკის წარმოშობაში პოლიფონიის როლის შესახებ**

დავუბრუნდეთ მუსიკის წარმოშობის საკითხს, რომელზეც, როგორც უკვე აღვნიშნე, დოქტორ ჟორდანიას ბევრი მნიშვნელოვანი რამ აქვს სათქმელი. ახლანდელი დისკუსია მუსიკის წარმოშობის შესახებ განსხვავდება მე-19 საუკუნეში არსებული იდეებისგან. ახლა ჩვენ განვიხილავთ შემდეგ ვარაუდებს: მუსიკა წარმოიქმნა ფიზიკური პირების ვოკალიზაციიდან, რათა მოეზიდათ პოტენციური პარტნიორი, რადგან ვირტუოზული ჟღერადობა წარმოაჩენდა შეწყვილებისა და ოჯახის დაცვის შესაძლებლობას – ჟღერადობა, რომელიც გამოხატავდა ენერგიას, წარმოსახვას, მოქნილობას, ძალას – ესაა პრეისტორიული ვერსია პოპულარული მუსიკის ისეთი თანამედროვე შემსრულებლებისა, როგორიც როლინგ სტოუნსია. ან, ალტერნატიულად: მუსიკა წარმოიქმნა ხმებისგან, რომელთაც გამოსცემდა დედა ბავშვთან, ჩვილთან კავშირის დასამყარებლად, მათ შორის, დაბადებამდე – ნანებისა და საბავშვო სიმღერების პროტოტიპი; ან შესაძლოა, როგორც ზებუნებრივთან ურთიერთობის საშუალება – თავდაპირველი რელიგიური მუსიკა; ან როგორც პატარა საზოგადოების ერთიანობის გამოხატულება – პატრიოტული სიმღერების წინაპარი. და შესაძლოა, მუსიკა მომდინარეობს ყვირილიდან და ხმაურიდან, რაც კონფლიქტში ძალის გამოხატულებაა, როგორც მტრის დაშინებისა და განიარაღების საშუალება. ზოგიერთი მეცნიერი დაობდა ამა თუ იმ ვერსიაზე – ყველა ვერსია, სავარაუდოდ, ბიოლოგიური ადაპტაციაა ადამიანის ევოლუციაში.

მაგრამ ნათელია ისიც, რომ ყველა ეს მოვლენა კაცობრიობის ისტორიის ადრეულ ეტაპზე მოხდა. ჩემი აზრით, ფენომენი, რომელსაც მივყავართ რალაციისკენ, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ მუსიკა, მომდინარეობს მრავალფეროვანი წყაროებიდან. ზოგიერთმა მათგანმა ადვილად მიგვიყვანა მრავალხმიანობის განვითარებამდე – ხმამაღალი კოორდინირებული ყვირილით მტრის დაშინება, ვფიქრობ, ძალიან კარგად მუშაობდა, მაშინ, როდესაც სხვა წყაროებმა სოლო სიმღერის დომინირება განაპირობა. იმას, რასაც ჩვენ დღეს მუსიკას ვუწოდებთ, შესაძლოა, ჰქონდა, წარმოშობის მრავალი სათავე, რომელთაგან ზოგიერთი ადრევე ჩამოყალიბდა მრავალხმიანობად, მაშინ, როდესაც სხვებისთვის ამას არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა.

### **ამერიკელი ინდიელების ისტორიის შესახებ**

დასასრულს, ნება მიბოძეთ უფრო კონკრეტულად ვისაუბრო ჩრდილოეთ ამერიკის აბორიგენ მოსახლეობაზე. ჩვენ გვაქვს ადრეული ხმის ჩანაწერები, რაც მრავალხმიანობის არარსებობას მონშობს (როგორც ჩვენ ვფიქრობთ), თუ არ ჩავთვლით არც თუ ისე სანდო, მცირე რაოდენობის იზოლირებულ ჩანაწერებს, ბევრი ათწლეულით უფრო ძველ ეთნოგრაფიულ აღწერილობებს, ფრაგმენტულ ტრანსკრიფციებს. ჩემი 1961 წლის სტატია წარმოადგენს პესიმისტურ შეხედულებას ამ ფრაგმენტების საიმედოდ ინტერპრეტირების ჩვენ შესაძლებლობაზე. მე დავუშვი ვარაუდი, რომ, შესაძლოა, ისინი წარმოადგენდნენ ადრეული პრაქტიკის ნიმუშებს, მაგრამ ვფიქრობდი, ეს უფრო უნდა ყოფილიყო ბურდონული პოლიფონია. ახლა, ალბათ, არსებობს საშუალება დამატებითი მოსაზრებების განვითარებისთვის.

1950-იანი წლებიდან ამერიკელი ინდიელების ისტორიის დემოგრაფებმა მნიშვნელოვნად გადახედეს საკუთარ ვარაუდებს კოლუმბამდე არსებული ამერიკის ინ-

დიელთა მოსახლეობის რაოდენობისა და ბუნების შესახებ. უფრო ადრე თვლიდნენ, რომ მხოლოდ ერთი ან ორი მილიონი ინდიელი იყო მექსიკის ჩრდილოეთით. ამჟამად ითვლება, რომ მოსახლეობა, შესაძლოა, შეადგენდა, სულ ცოტა, 9 მილიონს, უფრო ზუსტად კი 20 მილიონს, მაგრამ, შესაძლოა, მეტიც ყოფილიყო – 80 ან 90 მილიონი, იმდროინდელი ევროპის დასახლების სიმჭიდროვის მსგავსი; და რომ სოფლის მეურნეობით დაკავებული ინდიელების რაოდენობა ბევრად უფრო მრავალრიცხოვანი იყო, ვიდრე მანამდე. თეთრი ადამიანების შემოსვლამ, მალევე, 1492 წლის შემდეგ, ომებთან ერთად (რის გამოც თანდათანობით ნადგურდებოდა მოსახლეობა და რაც კულტურის გაქრობის ან მხოლოდ მისი ნაშთების შემორჩენის მიზეზი იყო), ასევე მოიტანა ეპიდემიების უპრეცედენტო რაოდენობა. ეს უკანასკნელი სწრაფად ვრცელდებოდა ტომიდან ტომში და რეალურად წინ უსწრებდა თეთრკანიანთა შეღწევას კონტინენტის სიღრმეში. არქეოლოგიური მონაცემები მოწმობს ტომებისა და სოფლების ძველი რაოდენობის მინიმუმამდე დაყვანას. სავსებით შესაძლებელია, მტრულ გარემოში გადარჩენისთვის ბევრი მიმართულებით ბრძოლაში, გადარჩენილთა პატარა ჯგუფებმა უარი თქვეს კულტურულ პრაქტიკაზე ან ის, რაც ერთ დროს ჰქონდათ, შეამცირეს მინიატურულ ვერსიებამდე. სავსებით შესაძლებელია, რომ გააზრებული მუსიკალური პრაქტიკა, რომელიც, შესაძლოა, მართლაც შეიცავდა პოლიფონიას, სულაც მიტოვებული ანდა საკმაოდ შემცირებული იქნა.

შესაძლოა, კარგად დამუშავებული კულტურული პრაქტიკების გაქრობა ასევე უკავშირდება ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა ადრეულ ისტორიაში ურბანული ცენტრების მოშლას, რომლებიც 1500-იანი წლებისათვის უკვე აღარ არსებობა. ყველაზე თვალშისაცემი იყო ქალაქი კაჰოკია (Cahokia), არქეოლოგიური ადგილი ახლანდელი სენტ-ლუისის ახლოს მდინარე მისისიპიზე, სადაც მოსახლეობა დაახლოებით ჩვ. წ. 1000 წ. შეადგენდა 20,000-დან 30,000-ს, იმ დროის პარიზის მსგავსად. მე-14 საუკუნეში ის მოულოდნელად მიატოვეს, შესაძლოა, ბუნებრივი რესურსების შემცირების გამო; დღეისათვის იგი შედგება რამდენიმე შთამბეჭდავი ყორღანისგან, რომლებიც გათხარეს (ნაწილი ჩემი უნივერსიტეტის კოლეგებმა), რათა გამოეკვლინათ რთული კულტურა გააზრებული სოციალური ორგანიზებით. იმის გათვალისწინებით, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო მუსიკის როლი ამერიკელი ინდიელების შედარებით გვიანდელ, მაგრამ ბევრად უფრო მცირე საზოგადოებების რიტუალებში, რთული წარმოსადგენია, რომ მათ არ გააჩნდათ გააზრებული საერო ან რელიგიური მუსიკა და ცერემონიები მუსიკის თანხლებით. სავსებით შესაძლებელია, ჩრდილოეთ ამერიკის ქალაქები განიცდიდა მექსიკისა და ცენტრალური ამერიკის უფრო დიდი ქალაქების ზეგავლენას. ჩვენ, ფაქტობრივად, არაფერი ვიცით ამ საზოგადოებებში კოლუმბისწინა პერიოდის მუსიკის შესახებ, მაგრამ არსებობს იმის მტკიცებულება, რომ მისი უმეტესობა განვითარებული იყო. ამ მხრივ, მიმზიდველი გასაღები შეიძლება გამოდგეს თვალსაზრისი, რომელიც დოქტორმა ტარა ბროუნერმა დამისაბუთა 2003 წელს მოწერილ ელექტრონულ წერილში. ამ წერილის თანახმად, დღესდღეობით სამხრეთ-დასავლეთში აღმოჩენილია რუდიმენტული მრავალხმიანი სასიმღერო პრაქტიკა, რომელიც შედგება, სავარაუდოდ, პანის ფლეიტასთან დაკავშირებული მოკლე, ურთიერთგადაჯაჭვული მოტივებისგან. ეს საკრავი ერთ დროს ძალზე გავრცელებული იყო მისისიპის კულტურის ურბანულ ცენტრებში.

სამწუხაროდ, ჩვენ არაფერი ვიცით ამ მუსიკის შესახებ, არც ის – იყო თუ არა ის პოლიფონიური, მაგრამ არქეოლოგები ვარაუდობენ, რომ ამერიკელი ინდიელების



კულტურა კოლუმბამდე ბევრად უფრო რთული და მრავალფეროვანი იყო, ვიდრე ეგონათ და რომ მუსიკა უნდა ყოფილიყო უფრო განვითარებული. შეგვიძლია თუ არა ვივარაუდოთ ავტომატურად, რომ ეს მუსიკა პოლიფონიური იყო ჩვენი ჩვეულებრივი დეფინიციით, ეს სხვა საქმეა.

სხვათა შორის, დრ. ჟორდანამ ივარაუდა, რომ კაცობრიობის განვითარების ადრეულ ეტაპზე პოლიფონია ყველგან იყო, მაგრამ გაქრა დანაწევრებული მეტყველების განვითარების კვალდაკვალ და შემორჩა აბორიგენ საზოგადოებებთან, მხოლოდ იზოლირებულ ანკლავებში. შეიძლება, ვიღაცამ იკამათოს, რომ ჩრდილოეთ ამერიკაში პოლიფონიის ნარჩენების გავრცელება ამ განვითარების ნაწილია. ეს ჩემი ვარაუდისგან განსხვავებული არგუმენტია, რომლის თანახმადაც მე მიმაჩნია, რომ ამჟამინდელი ადგილობრივი ამერიკული მუსიკა შეიძლება წარმოადგენდეს უფრო რთული მუსიკალური კულტურის ნაშთს, რომელიც წინ უსწრებდა ჩრდილოეთ ამერიკის მოსახლეობის სწრაფ განადგურებას მე-16 საუკუნეში. როგორც ჩანს, ეს იყო ბევრად უფრო გვიანდელი დამოუკიდებელი განვითარება, ვიდრე პროცესი, რომელსაც ჟორდანია ვარაუდობს.

ბოდიშს ვიხდი, რომ ჩემი კომენტარები არ შეიცავს კონკრეტულ ინფორმაციას. ისინი, საუკეთესო შემთხვევაში, იძლევიან „საზრდოს განსჯისთვის“ და ავსებენ ჩემი 1961 წლის მიმოხილვას. მოხარული, თუმცა, ამავე დროს ცოტათი საგონებელშიც ვარ, რომ ეს სტატია ჯერ კიდევ იმსახურებს ყურადღებას. ამასთანავე, მიკვირს, რომ ეს საკითხი არ იქნა უფრო ფართოდ შესწავლილი.

მინდა კიდევ ერთხელ გადაგიხადოთ მადლობა, ამ კომენტარების გაკეთების შესაძლებლობა რომ მომეცა.

**თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა**



**BRUNO NETTL**  
(USA)

**CONCERNING AN ARTICLE IN *MUSICAL QUARTERLY* VOL. 47 (1961):  
COMMENTS ON NORTH AMERICAN INDIAN POLYPHONY  
A HALF CENTURY LATER**

Fifty-five years ago, about 1959, having devoted much of my student time to comparative study of Native North American Indian musical styles which had always been described as monophonic, I was tempted to try to discover what I could about the existence of polyphony – broadly defined – in these cultures. In 1961, I was able to publish a short article summarizing what I had learned. This article was almost entirely based on writings about American Indian music from the first part of the twentieth century and before. I cannot claim to present any new research on my part – or maybe on anybody's part – but I am happy to accept the invitation to comment on this article and on some of the issues it raises from the perspective of a half century later.

In my article I mentioned works of literature by musicians, musicologists, and explorers that described instances or vestiges, usually fragmentary, of what might be considered polyphony, and accounts or notations of recordings that might support them. I suggested three possibilities, all of them perhaps operative in one place or another: that some American Indian cultures might, at the time they encountered Europeans, have been just on the verge of developing polyphonic practices; or the opposite, that accounts or musical fragments possibly pointing to polyphony of some sort may have been the remnants of a mature body and practice of polyphony that had died out, or third, that what was found in North America was the marginal development of more complex polyphonies that might have existed in the higher cultures of Central and South America and Mexico.

Sadly, I am able to point to only very little new data or more recent discoveries. There are a couple of studies I'd like to cite, although what they add does not expand the horizon beyond the kinds of fragmentary bits I have just mentioned. Dr. Richard Keeling has suggested that rudimentary polyphonic practices may have existed among some of the hunting-gathering peoples of aboriginal California.

Dr. Victoria Levine wrote the following in a recent lecture: about the music of the Yuchi, a people once living in the Southeastern USA, now in Oklahoma. She describes a song – and I'll quote her – which "stands out in the music of Native North America because of its two-part choral texture, which features a strophic song performed by two singers in unison, juxtaposed against a call and response chorus, which provides a kind of rhythmic counterpoint to the song. The vocable patterns and rhythmic structures of the song and chorus are independent, bearing little apparent musical relationship to one another. In particular, the simultaneous use of contrasting rhythms and accents, which results from the combination of different meters in the two parts, is rare in Native North America". I'm grateful to Dr. Levine for permitting me to quote from her lecture. This kind of information continues to be all we can offer by way of substance.

Ethnomusicologists, however, have initiated new approaches, and these lead to some alternate ways of examining and interpreting these past findings, and here I would like to comment on my article by taking a critical look at what I then said – and perhaps what others would be inclined to

say. I have to couch my remarks in the context of some fundamental questions, some of these will seem to support the notion that a culture of polyphony was developed in aboriginal North America, while others may seem hostile to it. Some of the issues to which I need to speak have, I should point out, have been discussed and commented upon by Joseph Jordania in his major book, "Who Asked the First Question?" I hope you'll permit me to be quite speculative.

### **What is Culture? What is Polyphony?**

Dr. Jordania has associated polyphony with the origins of music and the origins of language, and he defines a concept, polyphonic practice, as a habit or custom that characterizes the musical practices of a society – all of its people, much of its music. That doesn't sound in the least like the kinds of things about which I talked in my article; what I found was things like overlapping of voices at the end of a stanza, short bits of simultaneity, a moment of drone or imitation or parallelism. These could all have come about through accident, maybe they weren't even noticed by the performers, possibly they were considered to be just plain bad singing. And possibly they were accepted as an idiosyncratic practice – people might have said to each other, "oh yes, those two guys, when they sing together they make that strange sound". Or, "our friend Joe, he can't carry a tune, so he just grumbles on a low tone – actually, it doesn't sound so bad". Remarks of that sort – not about polyphony, mind you – could be overheard at Blackfoot powwows.

But that's not what Joseph Jordania, or long ago Marius Schneider, would regard as a musical culture with polyphony – or a "polyphonic culture". Nevertheless, we ought to accord it more attention than to say, simply, "well, these people don't have polyphony, they just accidentally made sounds that appear like rudimentary polyphony to us". Now, the general issue often faced by ethnomusicology that is touched upon here is the concept, of culture, as it was, long ago, in 1870, defined by E. B. Tylor. What is it, we ask, that distinguished something that someone does, maybe habitually, but to which no one in his society pays attention, from something that is truly part of a domain of culture? In Tylor's words, a "habit or capacity acquired by man as a member of society". In ethnography in its original sense, it would be important to determine whether a practice or an artifact is accepted by a society as part of its culture. So we have to consider the possibility that a good many reports of "polyphony" in some societies represent anomalies, would not be regarded as part of that people's music by themselves. But they might be helpful clues.

### **Does Our Love of Polyphony – as Typical Musicologists – Affect Our View of Its History?**

Now, a confession: I think musicologists love polyphony. It's part of our common or practice in Western music, and we love it when we find it elsewhere. And so many of us have tended to assume that a society, once it found a way to invent polyphony (if I can put it that way), would readily accept it and develop it, consider it an advance. Somewhat like the people who first were confronted with a wheel. It may at first have seemed an odd device, but people clearly saw the advantage of it and soon everybody in that society believed in it. Many musicians and scholars may have thought of polyphony in that same way. But I guess it is not something we can take for granted. I'm not sure I can find credible (even hypothetical) examples, but consider Alan Lomax's hypothesis that dictatorial and class-dominated societies tend to develop emphasis on solo singing and playing, while egalitarian societies develop choral singing. Can one imagine an egalitarian society being taken over by a ruthless dictatorship? If Lomax was right, polyphony might in this case have been discouraged and forbidden as a symbol of the egalitarian society that is being suppressed. Well, of

course this is totally imaginary.

But maybe – for reasons that have to do with the structures of society – Native Americans, in establishing their musical styles, simply decided to move in other directions, avoiding the gradual development of polyphony. This would not have to be something abnormal. Still, the question usually asked about Native Americans and other societies is – why did they NOT develop polyphony? I'm not sure this is a good question; we should not assume that people normally and automatically move from monophony to polyphony unless deterred by something.

### **On the Role for Polyphony in the Origins of Music**

Back now to the issue of musical origins, on which, as I pointed out, D. Jordania has important things to say. Recent discussion of the origins of music have departed from the ideas presented in the 19th century. We now consider the following suggestions: Music originated from vocalizations made by individuals to attract potential mates, as virtuosic sounds showing ability to mate and protect a family – sounds exhibiting energy, imagination, flexibility, power – prehistoric versions of contemporary popular music performers such as the Rolling Stones. Or, alternatively, music originated as sounds made by mothers to bond with children, babies and even prenatally – the prototype of lullabies and children's songs. Or perhaps music originated as a distinct way of communicating with the supernatural – the original religious music. Or as a way for a small society to express solidarity – the ancestor of patriotic songs. Or from shouts and noises designed to express power in conflict, as a way to frighten or discourage enemies. Some scholars and scientists have argued in favor of this one or that one – all of them conceivably biological adaptations in human evolution.

But obviously, all of these must have actually occurred somewhere in early human history. So it seems to me that the phenomena that led to something that could be called music came from a variety of sources. Some of them easily led to the development of polyphony – frightening enemies by loud coordinated shouting would work very well I should think – while others led to a predominance of solo singing. What we now call music might have had multiple origins, and some of these became polyphony early on, while for others it might have made no sense.

### **On the History of American Indians**

Let me finally talk more specifically about Native North Americans. We have early recordings that suggest an absence of polyphony (as we think of it), with the exception of a few isolated examples not very reliable recordings, ethnographic descriptions many decades old, fragmentary transcriptions. My 1961 article exhibits a pessimistic view of our ability to reliably interpret the significance of these fragments. I suggested the possibility that they represented vestiges of an earlier practice, but thought this might most likely apply to drone polyphony. There is room now, perhaps, for additional conjectures.

Since the 1950s, demographers of American Indian history have greatly revised their estimates of the size and nature of American Indian populations before Columbus. Earlier estimates provided for only some one or two million north of Mexico. Now it is believed that the population may have been at least in the area of nine million, most likely about 20 million, but possibly even as large as 80 or 90 million, a density comparable to that of Europe at the time. And also that the amount of agriculture and the number of Indian people engaged in it was much greater than before. The coming of white people shortly after 1492 brought with it, along with the wars that gradually exterminated populations and caused cultures to disappear, or to survive in vestige, an unprecedented-

ed series of epidemics rapidly moving from tribe to tribe, that actually preceded the penetration of whites into the continent. Archeological evidence suggests the wiping out of tribes and villages, reducing many to a miniscule replica of earlier times. Fighting for survival in an environment hostile on many fronts, small groups of survivors very likely gave up cultural practices or reduced them to miniature versions of what they once were. It seems likely that elaborate musical practices – which might very well have included polyphony – were abandoned or reduced to modest essentials.

The disappearance of elaborate cultural practices is suggested also by the existence, earlier in North American Indian history, of urban centers no longer extant by 1500. Most prominent of these is the city of Cahokia, an archeological site near present-day St. Louis on the Mississippi River, which is estimated to have had, about 1000 C.E., a population of some 20,000 to 30,000, comparable to Paris at the time. In the 14th century it was rather suddenly abandoned, perhaps because of shrinking natural resources; today it consists of a series of impressive mounds which have been excavated – in part by colleagues at my university – to reveal a complex culture with elaborate social organization. It is difficult to imagine that they did not have elaborate court music or religious music and ceremonies with lots of music – considering the importance of music in the rituals of much smaller American Indian societies later on. Very likely, North American urban centers were influenced by even larger cities in Mexico and Central America. We know virtually nothing about the pre-Columbian music of those societies, but there is evidence that much of it was elaborate. A fascinating clue to this was suggested by Dr. Tara Browner suggested, in a e-mail of 2003, to the effect that rudimentary polyphonic singing found in the Southwest today, consisting of short interlocking motifs, may be related to the use of panpipes, once found widely in the Mississippian culture with its urban centers, but unfortunately we know nothing about this music, or whether it was polyphonic, but archeology suggests that the culture of American Indians before Columbus was more complex and more multifarious than has been believed, and that music must have been more elaborate. Whether we can automatically assume that this music was polyphonic by our usual definition, that's another matter.

Incidentally, Dr. Jordania has proposed that at an early stage of human development, polyphony was ubiquitous but has disappeared in tandem with the development of articulate speech, remaining, in indigenous societies, in only in isolates enclaves. One could argue that the distribution of polyphonic remnants in North America are part of this development. This would be a separate argument from my suggestion that present-day Native American musics might be a remnant of a more complex musical culture that preceded the sudden destruction of much of the North American population in the sixteenth century. This would appear to be an independent development, much later than the process proposed by Jordania.

I am sorry to say that my comments contribute no concrete information, but, at best, “food for thought”, to be added to what was covered in my 1961 survey, and I am gratified, though also a bit mystified, that this article is still worthy of contemplation. And I am surprised that the issue has not been more widely explored.

Thank you again for permitting me to make these comments.

### კიდევ ერთი გარდამტეხი პერიოდის შესახებ ქართულ მუსიკალურ აზროვნებაში

ქართული მუსიკალური აზროვნების ისტორიაში გარდამტეხ პერიოდად სამართლიანად არის მიჩნეული საქართველოში ქრისტიანული რელიგიის შემოსვლა და დამკვიდრება (ჭოხონელიძე, 2002).

თუმცა, ვფიქრობ, მანამდე უნდა არსებულიყო კიდევ ერთი გარდამტეხი პერიოდი, რომელიც ქრისტიანობამდელ ეპოქაში მაგიური აზროვნებიდან რელიგიურ აზროვნებაზე გადასვლასთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული. ამ მნიშვნელოვან მსოფლმხედველობრივ ცვლილებას უნდა მოჰყოლოდა კილო-ინტონაციური ცვლილებები; იმ დროის მუსიკის პოლიფუნქციური ბუნების გათვალისწინებით, უნდა გაჩენილიყო ახალი მუსიკალურ-სემანტიკური ფორმულები.

კაცობრიობის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში მაგიიდან რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებზე გადასვლა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპია. ეს საკმაოდ რთული, მრავალსაუკუნოვანი პროცესი იყო, რომელიც კარგად არის შესწავლილი სპეციალურ ლიტერატურაში.

სამყაროსადმი რელიგიური მიმართების ფეხის მოკიდებასთან ერთად, სათანადო ძვრები, ცხადია, ესთეტიკურ ცნობიერებაში და მის კვალდაკვალ, მუსიკალურ-მხატვრული მოდელირების სისტემაშიც უნდა მომხდარიყო.

მაგიური რიტუალების არაქმედითუნარიანობის გამოაშკარავებამ, როგორც ჩანს, მნიშვნელოვანი გადატრიალება გამოიწვია ხალხის გონებაში. რაკი მთელი სამყარო აგრძელებდა სვლას ადამიანის დახმარების გარეშე, ე.ი. არსებობდნენ სხვა არსებები, გაცილებით უფრო ძლევამოსილნი, რომლებიც თავად უხილავნი იყვნენ, მაგრამ მართავდნენ ბუნების იმ მოვლენებს, რომელთაც აქამდე ადამიანი მაგიურ რიტუალებს უქვემდებარებდა – ასეთი იყო სამყაროსადმი ადამიანის რელიგიური მიმართების ჩასახვის იდეოლოგიური მექანიზმი. თუკი რელიგიაში, პირველ რიგში, ჩადებულია რწმენა ზებუნებრივი არსებებისა, შემდგომ კი სწრაფვა მათი კეთილგანწყობის მოპოვებისკენ, ეს გულისხმობს, რომ ბუნებრივი მოვლენების სვლა, გარკვეულწილად, ელასტიური და ცვლადია და, რომ შეიძლება ყოვლისშემძლე ზებუნებრივი არსებების დაყოლიება ან წაქეზება, რათა მათ შეცვალონ მოვლენათა ბუნებრივი დინების კალაპოტი.

მოსაზრება ბუნების ელასტიურობისა და ცვალებადობის შესახებ პირდაპირ ეწინააღმდეგება მაგიის პრინციპებს, რომელთა მიხედვითაც ბუნებრივი პროცესები მკაცრი და უცვლელია, ამიტომ ვერანაირი თხოვნებითა თუ შეგონებებით, ვერც მუქარითა თუ დაშინებებით მათ ვერ შეცვლი. ამ ორ დაპირისპირებულ მსოფლმხედველობას განასხვავებს მიდგომა შემდეგი პრინციპული საკითხისადმი: სამყაროს მმართველ ძალებს ცნობიერი და პიროვნული ხასიათი აქვთ თუ არაცნობიერი და არაპიროვნული? ზებუნებრივი ძალების „მოთვინიერებისკენ“ სწრაფვისას რელიგია აღიარებს ღმერთების ცნობიერ და პიროვნულ ხასიათს.



ამდენად, რაკი რელიგია გულისხმობს, რომ სამყაროს მართავენ ცნობიერი აგენტები, რომელთა დარწმუნებით შესაძლებელია მათივე განზრახვების აღკვეთა, ამით ის ფუნდამენტურად განსხვავდება მაგიისაგან. ეს უკანასკნელი თავისთავად, იმპლიციტურად უშვებს, რომ ბუნებრივი პროცესების სვლას განსაზღვრავს არა ზებუნებრივი არსებების პირადი ვნებები თუ სურვილები, არამედ უცვლელი კანონების მოქმედება.

მაგიისა და რელიგიის ამ რადიკალური ურთიერთგანსხვავებულობით აიხსნება ის შეუვალი, მტრული დამოკიდებულება, რომელსაც რელიგიის მსახურნი მთელი ისტორიის მანძილზე ავლენდნენ ჯადოქრების მიმართ.

მაგრამ ეს ანტაგონიზმი, როგორც ცნობილია, რელიგიის შედარებით უფრო მოგვიანო სტადიაზე მჟღავნდება. უფრო ადრეულ სტადიებზე კი, ჯადოქრისა და ღვთისმსახურის ფუნქციები ხშირად ერწყმოდა ერთმანეთს, უფრო ზუსტად, არც იყოფოდა. ადამიანი იხვეჭდა ღმერთებისა და სულების კეთილგანწყობას ლოცვებისა და მსხვერპლშენიშვნის მეშვეობით და იმავდროულად, იყენებდა ჯადოებსა და შელოცვებს, რომელთაც შეეძლოთ მოეტანათ სასურველი შედეგი თავისთავად, ღმერთისა თუ ეშმაკის დახმარების გარეშე. ანუ, ადამიანი ასრულებდა რელიგიურ და მაგიურ რიტუალებს, წარმოთქვამდა ლოცვებსაც და შელოცვებსაც, ამასთან, არც აქცევდა ყურადღებას საკუთარი საქციელის თეორიულ არათანმიმდევრულობას. მისთვის მთავარი იყო ნებისმიერი მეთოდით მოეხერხებინა სანადვლის ასრულება.

სწორედ ამის შედეგია ის, რომ ქართველი ხალხის ცნობიერებაში აღმოცენებული წარმართული რელიგიები მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი მაგიურ მსოფლმხედველობასთან და არანაირი მკვეთრი დაპირისპირება მათ შორის არ შეინიშნება. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ესთეტიკურ მოდელთა ტრანსფორმაციები განსაკუთრებით თვალსაჩინო უნდა ყოფილიყო გარდატეხის პერიოდებში, ანუ რელიგიური რწმენა-წარმოდგენების შეცვლის დროს. რაც უფრო კონტრასტული იქნებოდა რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირება ძველსა და ახალ ეპოქას შორის, მით უფრო მეტი უნდა ყოფილიყო განსხვავება სინამდვილის მხატვრულ-ესთეტიკურ აღქმაში.

ამრიგად, მაგიიდან რელიგიაზე გადასვლისას იცვლება ამ მოვლენის რელიგიურ-ფილოსოფიური აღქმა და მასთან ერთად, ესთეტიკურ-მხატვრული მოდელირება. თუკი მსოფლალქმის წინარე ეტაპზე მაგიური რიტუალების მკაცრად აღმსრულებელი ადამიანი თავად აქტიურად მონაწილეობს ამ პროცესში, მეტიც, მართავს კიდეც მას, ახლა იგი სასურველი შედეგის მისაღწევად უკვე მასზე ძლიერ, ზეგარდმო ძალებს ეყვდრება.

ჯადოსნობისა და შელოცვების სანაცვლოდ, წინა პლანზე შეთხოვნა და ღალადი გამოდის, ანუ ღვთაებებთან ურთიერთობაში ტრანსფორმირდება ადამიანის „საუბრის ტონი“. ცხადია, მსოფლმხედველობრივ სფეროში მომხდარ ცვლილებებს სახეცვლა უნდა მოჰყოლოდა მუსიკალურ-ინტონაციურ სფეროშიც. „ტონთან“ ერთად უნდა შეცვლილიყო ინტონაციაც, მათ შორის მუსიკალური. ჩემი აზრით, შეთხოვნა-ღალადის ინტონაციური სამყარო ქართულ ხალხურ მუსიკაში სწორედ ამ პერიოდიდან უნდა ჩამოყალიბებულიყო.

საერთოდ, ვფიქრობ, რელიგიური მიმართების თანდათანობით დამკვიდრებას ერთგვარად უნდა გაერთულებინა იმ დროის ქართველის მუსიკალურ-ესთეტიკური ცნობიერება და ბიძგი მიეცა მისი გამრავალფეროვნების ტენდენციისთვის. ამ მოსაზრების გამოთქმის საფუძველს მაძლევს თავად რელიგიურ სისტემათა შინაგანი წყობა, რომელიც ბუნებრივი მოვლენების სვლას უქვემდებარებს ცნობიერად მოქმედ ძალებს,

ეს კი გაცილებით უფრო რთული სააზროვნო პროცესია, ვიდრე იდეათა მომიჯნავეობის უბრალო აღიარება. მისი შეცნობა საჭიროებს ბევრად უფრო მაღალ ინტელექტუალურ დონეს, ვიდრე იმის დაშვება, თითქოს მოვლენები და საგნები ერთმანეთს მსგავსების მაგიური პრინციპით მოსდევდნენ.

საინტერესოა, რა სურათია ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში დღემდე შემორჩენილი იმ ჟანრების ნიმუშებში, რომელთა მუსიკალური ენა მოწმობს მათ არქაულ წარმომავლობას, ამასთან, მკაფიოდაა გამოვლენილი მათი კავშირი მაგიასთან და ადრეულ რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივ სისტემებთან? რამდენად ეხმიანება ამ ჟანრების სემიოტიკური ველი ჩემ მიერ გნოსეოლოგიურ ასპექტში გამოთქმულ ვარაუდს? დასტურდება კი ყოველივე ზემოთქმული მუსიკალურ-ფოლკლორული ნიმუშების ანალიზით?

ამ მიზნით მსურს განვიხილოთ რიგი ნიმუშებისა ჩვენთვის საინტერესო ჟანრებში. პირველი ნიმუში გახლავთ *მითვლა ფრინველზე*, ჩანერილი რაჭაში, 1962 წ. ბ-ნი მინდია ჟორდანიას მიერ (აუდიომაგ. 1).

ეს ნიმუში ცალსახად არის დაკავშირებული მაგიასთან. სასურველი შედეგის მისაღებად აქ შემოღობული სრულად იყენებს მაგიური მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპის ატრიბუტებს: განმეორებადობას, ერთგვაროვნებასა და სახეობრივ-ემოციურ რეგლამენტურობას. ეს ნიშან-თვისებები მკაფიოდ შეინიშნება ამ მითვლაში. სამაგიეროდ აქ არ არის თხოვნა-ვედრებისა თუ ღალადის ინტონაციის კვალი. ეს არც არის გასაკვირი, ვინაიდან ამ ჟანრის ნიმუშებში საერთოდ არ შეინიშნება რელიგიური მიმართება, არ ფიგურირებს ცნობიერი აგენტი, ვისი დაყოლიებაც აქტუალური შეიძლება ყოფილიყო. ანუ, არ ჩნდება მსოფლმხედველობრივ-ფუნქციური დაკვეთა თხოვნის, ვედრების ინტონაციური ფორმულების მოსახმობად. იგივე ითქმის შემდეგ ნიმუშზეც. ეს არის *მითვლა ლივლივაზე* (ესეც საბავშვო რეპერტუარიდან გახლავთ) – რაჭა, 1962 წ. მინდია ჟორდანიას ექსპედიცია (აუდიომაგ. 2).

რაც შეეხება შემდეგ ნიმუშს, ეს გახლავთ *გუთანზე დატირება* (კახეთი, სოფ. ენისელი, 1962 წ. მინდია ჟორდანიას ექსპედიცია). ეს რიტუალი მხოლოდ კახეთშია ცნობილი. მასში მონაწილეობენ ქალები, რომელთაც რიტუალის შესრულებისას მდინარეში შეაქვთ გუთანი და ხნავენ წყალს. ეს არის წარმართული რელიგიური სისტემისა და მაგიის შერწყმის მკაფიო ნიმუში. ერთი მხრივ, სახეზეა იმიტაციური მაგიისთვის დამახასიათებელი მოქმედება – მსგავსით მსგავსის მიღების მექანიზმზე დაფუძნებული, როდესაც წყალზე ზემოქმედებით კვლავ წყლის მიღება სურთ წვიმის სახით, ხოლო, მეორე მხრივ – შესთხოვენ ღმერთს, ღალადით, ვედრებით, რათა მიიღონ სასურველი შედეგი (აუდიომაგ. 3).

აქ მკაფიოდ ჩანს ვედრების ინტონაცია, ლამენტოზური ხასიათის სვლებით გამოხატული, რომელსაც სიტყვიერ ტექსტში პირდაპირ ახლავს თავის შეცოდება, შესთხოვნა ღმერთის მიმართ, რათა მან წყალობა მოიღოს, წვიმა გამოგზავნოს და ამით უბედურება აარიდოს მთხოვნელებს. აქვეა განმეორებადობაც, ერთგვაროვნებაცა და სახეობრივ-ემოციური რეგლამენტურობაც. ანუ, ამ ნიმუშში ღმერთის ხსენების, შესაბამისად, რელიგიური ასპექტის გაჩენის კვალდაკვალ, ჩნდება შეთხოვნა, ვედრება; ხოლო მაგიურ ქმედებებს (როგორიცაა წყლის მოხვნა და ამით ჰომეოპათიური კავშირების ამოქმედება) ეხმიანება მაგიური მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპის ატრიბუტები.

წარმართული რელიგიისა და მაგიის ელემენტებია შერწყმული 60-იანი წლებში ბ-ნი გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ ჩანერილ რიტუალურ სიმღერაში *გონჯა*. გონჯაობის

რიტუალის შესრულების დროს, ქალებს კარდაკარ დაქონდათ კაცის ფორმის თოჯინა. თუკი დარი ესაჭიროებოდათ, ნაცარს აყრიდნენ მას, თუ წვიმა – წყალს ასხურებდნენ და თან მღეროდნენ (აუდიომაგ. 4).

აქაც სახეზეა ერთგვაროვანი, განმეორებადი მუსიკალური ფორმულა, რომელიც აღმავალ და დაღმავალ სეკუნდურ სვლებზეა აგებული და აყალიბებს შეთხოვნა-ვედრების სემიოტიკურ ველს. ანუ, რელიგიური ასპექტის გაჩენას, რომელიც უსულო საგნის ზებუნებრივი ძალის რწმენაში ვლინდება, ამ ნიმუშშიც ვედრება-შეთხოვნის ინტონაციის გაჩენა ახლავს, ხოლო კონტაგოიზური მაგიის ნიშნებს (როგორიცაა ნაცრის შეყრა, წლის შესხმა და ა.შ.) – მაგიური მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპის ატრიბუტები. საინტერესოა, რომ გონჯას სამხმთან ვარიანტშიც ანალოგიური სურათია (აუდიომაგ. 5).

ამრიგად, ვედრებისა თუ ღალადის ინტონაციური ფორმულების გაჩენაში ხმების რაოდენობა კი არ თამაშობს ქმედით როლს, არამედ – მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური ნანამძღვრები.

აღმოსავლეთის მთაში, კერძოდ, ხევსურეთში გავრცელებული იყო მამაკაცების მიერ ცელის ტარზე შესრულებული ხმით ნატირალი, რომელსაც გვრინი ერქვა. გვრინი, სულხან-საბას განმარტებით, საგლოელი ხმაა. იგი იდეოლოგიურად დაკავშირებულია მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაებების დატირებასთან. გავრცელებული შეხედულების თანახმად, ტანჯულ ღვთაებას მომკილი ყანა განასახიერებდა. ხოლო მათი გლოვა კონკრეტული პირის დატირებასთან იყო გაიგივებული, რადგანაც ნებისმიერი მიცვალებული განიხილებოდა, როგორც ღვთაებრივ სამყაროსა და მიწის ნაყოფიერებასთან ნაზიარები ძალა. გვრინს არავითარი საერთო არ აქვს გარდაცვლილის ნამდვილ დატირებასთან. ეს მიცვალებულის დატირების მაგიური იმიტაციაა.

გვრინის მელოდიური ქსოვილი აგებულია დაღმავალ მოძრაობაზე მწვერვალ-წყაროდან (ლ. მაზელის ტერმინი) ტონიკაში. სახეზეა აგრეთვე სანყის ტონზე დაბრუნების პრინციპი, ინტონაციური საქცევის გამოყოფა; მთელი სიმღერის ფორმაქმნადობის ძირითად პრინციპს აქ ერთი და იმავე მელოდიური ნახაზის გამეორება წარმოადგენს (აუდიომაგ. 6).

რაც შეეხება შრომის სიმღერას *მთიბლური*, იგი მჭიდრო გენეტიკურ კავშირს ამჟღავნებს მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული ნატირლების ლექსის ფორმისა და მუსიკალური ენის თავისებურებებთან. თავის მხრივ, მიცვალებულის კულტი ჯერ კიდევ ზედა პალეოლითში ჩნდება და წარმოადგენს რელიგიის უძველეს ფორმას, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული მაგიურ მსოფლმხედველობასთან (აუდიომაგ. 7).

*მთიბლურებშიც* მუსიკალური ქსოვილი ყალიბდება სანყისი მელოდიური ნახაზის მრავალჯერადი გამეორების პრინციპით; ხოლო თავად მელოდიური ნახაზი აქაც ეფუძნება მწვერვალ-წყაროდან დაღმავალი მიმართულების მქონე მოძრაობას. ამ ტიპის მოძრაობა თავდაპირველი ინტონირების ერთ-ერთ ფორმად არის მიჩნეული. მისი მეშვეობით, როგორც *მთიბლურებში*, ისე *გვრინში*, ყალიბდება ვედრება-ღალადის ინტონაციური სამყარო. ამასთან, სახეზე გვაქვს განმეორებადობაც, ერთგვაროვნებაცა და სახეობრივ-ემოციური რეგლამენტურობაც. ანუ, ერთი მხრივ, რელიგიური სისტემებისთვის, ხოლო მეორე მხრივ, მაგიისთვის დამახასიათებელი ატრიბუტები.

გვხვდება ყოფაში დღემდე შემორჩენილი რიტუალები, სადაც შერწყმულია წარმართული და ქრისტიანული ელემენტები. მაგალითად, გომურის საახალწლო მოლოცვა, რომელსაც ატარებს 84 წლის გურული ქალბატონი – ნინა შათირიშვილი სოფელ

მამათიდან. იგი ახალი წლის დადგომამდე, სალამოს, სანთლით ხელში, პირჯვრის ლოცვით შედის ბოსელში, აჭმევს ძროხასა და ხბორებს და თან თხოვნით მიმართავს ბოსლო ბატონს (ვიდეომაგ. 1).

აქ ისმის შეთხოვნის, ვედრების ინტონაციები (რაც არ არის გასაკვირი, ვინაიდან, რელიგიური ასპექტი აქ მკაფიოდაა გამოვლენილი, როგორც წარმართული, კერძოდ, ნაყოფიერების კულტთან – ბოსლო ბატონთან დაკავშირებული სიტყვიერი ტექსტითა და ქმედებით, ისე ქრისტიანული ატრიბუტიკით – ანთებული სანთლით და პირჯვრის წერით). მართალია, ეს ინტონაციები სამეტყველოა და არ არის წმინდა მუსიკალური, მაგრამ, ვფიქრობ, მაინც ძალიან საინტერესოა და ეხმიანება ჩვენს თემას, მით უფრო, რომ ბგერათა სიმაღლებრივი კავშირ-ურთიერთობების ჩამოყალიბების ერთ-ერთ საფუძვლად, მოგეხსენებათ, შელოცვების ინტონაციური ფონდი მიიჩნევა (ჭოხონელიძე, 2002), როგორც გარდამავალი ეტაპი სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციებს შორის.

ამრიგად, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში დღემდე შემორჩენილ, მაგიასთან და წარმართულ რელიგიურ სისტემებთან დაკავშირებულ ჟანრებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ იმ ნიმუშებში, სადაც მძლავრობს მაგიური მსოფლმხედველობა, სახეზე გვაქვს მაგიური მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპისთვის დამახასიათებელი ატრიბუტები (განმეორებადობა, ერთგვაროვნება და სახეობრივი რეგლამენტაცია) და არ გვხვდება თხოვნის, ვედრების, ღალადის გამომხატველი მუსიკალურ-სემანტიკური ფორმულები. იქ, სადაც თავს იჩენს რელიგიური მიმართება, ჩნდება ვედრება-შეთხოვნის ინტონაციები. რაც უფრო მკვეთრადაა გამოვლენილი რელიგიური ასპექტი, მით უფრო აქტიურია შეთხოვნისა თუ ღალადის ინტონაციურ-სახეობრივი პლასტი.

წარმართულ კულტებთან, ღვთაებებთან, თუ რელიგიურ სისტემებთან დაკავშირებულ ჟანრებში შეიმჩნევა კავშირი მაგიასთან. ამ ჟანრების ნიმუშებში ხსენებული ინტონაციები და მაგიური მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპის ატრიბუტები ერთად იჩენს თავს.

აქტიურ მუსიკალურ პრაქტიკაში შემორჩენილ ქართულ ფოლკლორულ მასალაზე დაყრდნობით, გამოვთქვამ ვარაუდს, რომ ვედრების, ღალადის მუსიკალურ-სემანტიკური პლასტის წარმოშობა, სწორედ, მაგიურიდან რელიგიურ აზროვნებაზე „დიადა გადასვლას“ უნდა მოჰყოლოდა (Фрезер, 1983).

ვფიქრობ, მაგიიდან რელიგიაზე გადასვლასთან დაკავშირებული მსოფლმხედველობრივი ძვრები უთუოდ უნდა ასახულიყო ქართულ მუსიკალურ აზროვნებაში. მას ბიძგი უნდა მიეცა კონტრასტის პირველადი ელემენტების გაჩენისთვის, მუსიკალურ სახეთა დიფერენციაციის პროცესისთვის, აგრეთვე მუსიკალური სახისმეტყველების გამრავალფეროვნებისა და გართულების ტენდენციისთვის.

### გამოყენებული ლიტერატურა

ჭოხონელიძე, ევსევი. (2002). „ქართულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში თვისებრივი გარდატეხის ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდის შესახებ“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის / საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 99–104. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი

Фрезер, Джеймс. (1983). Золотая ветвь. Москва: Политиздат



### აუდიომაგალითები

დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში:

1. *მითვლა ლივლივზე* – ონის რ-ნი, სოფ. გლოლა. ჩამწერი მინდია ჟორდანია, 1962. ასრ. ნატაშა ბიძიშვილი. საექსპედიციო ფირი № 145-02
2. *მითვლა ფრინველზე* – ონის რ-ნი, სოფ. გლოლა. ჩამწერი მინდია ჟორდანია, 1962. ასრ. ბიძიშვილი. საექსპედიციო ფირი № 145-03
3. *გუთანზე დატირება* – ყვარლის რ-ნი, სოფ. ენისელი. ჩამწერი მინდია ჟორდანია, 1963. უცნობი შემსრულებელი. საექსპედიციო ფირი № 151-18
4. *გონჯაობა* – ყვარლის რ-ნი, სოფ. ენისელი. ჩამწერი მინდია ჟორდანია, 1963. უცნობი შემსრულებელი. საექსპედიციო ფირი № 151-17
5. *გონჯა* – ყვარლის რ-ნი, სოფ. გავაზი. ჩამწერი გრიგოლ ჩხიკვაძე, 1955. უცნობი შემსრულებელი. საექსპედიციო ფირი № 32-1
6. *გრგვინვა* – თელავის რ-ნი, სოფ. ლაფანყური. ჩამწერი კახი როსებაშვილი. 1964. ასრ. იაკობ ნაყური. საექსპედიციო ფირი № 161-21
7. *მთიბლური* – თიანეთი, სოფ. საჭურე. ჩამწერი მინდია ჟორდანია. 1959. ასრ. ჭინჭარაული. საექსპედიციო ფირი № 77-14

### ვიდეომაგალითი

1. *ბოსლო ბატონო* – ფრაგმენტი საზოგადოებრივი მაუწყებლის ტელეგადაცემიდან აგუნა. ციკლიდან *ეთნოგრაფიული ნარკვევები*. ავტ. სოსო სტურუა. 5 იანვარი 2013 წ.



**GIA BAGHASHVILI**  
(GEORGIA)

## **ANOTHER TURNING POINT IN GEORGIAN MUSICAL THINKING**

The introduction into practice of the Christian religion in Georgia is justly considered to be a turning point in the history of Georgian musical thinking (Chokhonelidze, 2002).

Though, I propose, there must have been another, earlier turning point, which must have been associated with the transition from magical thinking to religious thinking. These significant changes in the world outlook must have been followed by the mode-intonational changes; taking into consideration the multifunctional nature of the music of that period new musical-semantic formulae must have emerged.

In the history of mankind's ideological-aesthetic thinking the transition from magic to religious beliefs and images is one of the most important changes. This was a quite complex multi-centuries-long process, which was studied and represented very well in a special literature.

Along with the introduction of a religious attitude in practice, undoubtedly, corresponding changes must have occurred in the aesthetic consciousness and following it in the musical-artistic modeling system as well.

The exposure of the incapacity of magical rituals, as it seems, may have caused significant changes in people's minds. Since the whole world continued going forward without man's assistance, it means that there were other creatures, much more powerful, invisible themselves, but ruling such natural phenomena which until then people had subordinated to the magical rituals they performed – such was the ideological mechanism of the inception of the religious attitude. If, first of all, the religion implies faith in supernatural creatures and subsequently the desire to gain their favour, it means that the occurrence of natural phenomena is flexible and changeable to some extent and that it is possible to persuade or encourage the omnipotent supernatural creatures so that they may change the natural current of the phenomena.

The idea about the flexibility and changeability of nature is diametrically opposed to the principles of magic, which mean that natural phenomena are strict and invariable, therefore they cannot be changed either by any kind of entreaty or persuasion, or intimidation and threat. The difference between these two opposite world outlooks lies in the approach to the following issue of principle: the forces ruling the universe are of a conscious and personal character or are they not personal and conscious? When aspiring to "taming" the supernatural forces religion acknowledges the conscious and personal character of gods.

### **Checked up to Here**

Therefore, as the religion implies that the universe is ruled by conscious agents, through whose persuasion it is possible to annul their intentions, by this feature it differs dramatically from magic. The latter implicitly assumes that the occurrence of natural processes is not determined by the personal passions and wishes of the supernatural creatures but by the activity of the invariable laws.

This radical difference between magic and religion explains the invincible, hostile attitude

towards magic the ministers of religion manifested throughout history.

But as it is usually known this antagonism was demonstrated at a comparatively later stage of religion. At earlier stages the clergymen's and sorcerers' functions were often fused, to be more exact they were never separated. Man achieved the gods' and spirits' favour through prayers and offerings at the same time resorting to witchcraft and incantations which might bring about the desirable result without the assistance of god or devil. That is man performed religious or magic rituals, also offering prayers and resorting to charms, never paying attention to the theoretical inconsistency of his/her actions. Their actions were targeted at fulfilling their wishes by any means.

It is the result of this fact that the heathen religions that emerged in the Georgian people's consciousness are closely linked with the magic world outlook without any vehement opposition between them. Here I should also like to note that the transformations of aesthetic models must have been especially evident in the periods of drastic changes i.e. when the religious beliefs and images were changing. The more contrasting the religious – ideological confrontation between the old and new epochs, the greater must have been the difference in the artistic and aesthetic perception of reality.

Let us summarize all the above mentioned changes during the transition from magic to the religion that occurred in the religious-philosophical perception of this phenomenon and along with it the aesthetic-artistic modeling. If at the previous stage man, strictly observing the magical rituals, personally takes an active part in the process and even directs it now he/she in order to achieve a desirable result already beseeches to the heavenly powers, which are stronger than he/she.

Instead of sorcery and incantations, beseeching and appealing come to the foreground, i.e. when communicating with deities "the conversational tone" is transformed. It is evident that the changes in the ideological sphere must have resulted in transformations in the musical – melodic sphere. Along with "the tone" the melody must also have changed, musical among them. In my opinion it must have been in this period that in Georgian folk music the melodic world beseeching and entreating took shape.

Generally, I think that the gradual introduction of the religious attitude into practice may somewhat have complicated the musical – aesthetic cognition of those days and stimulated the tendency of its becoming multifarious. This idea of mine is based on the internal order of the religious systems per se, which subordinates the occurrence of natural phenomena to the forces acting consciously, and this is a much more complicated mental process, than a simple recognition of the proximity of ideas. Their perception needs much higher intellectual level than the assumption as though the phenomena and objects follow one another according to the magical principle of resemblance.

It is a challenging task to find out what is the picture in Georgian musical folklore in the surviving specimens of those genres, whose musical language bears evidence to their archaic provenance, apart from that their connection with magic and earlier religious-ideological systems are distinctly manifested. How correctly does the semiotic field correspond to my conjecture expressed in the gnoseological aspect? Is everything, said above, proved by the analysis of musical – folkloristic specimens?

Now I would like to look at a number of specimens from the angle we are interested in. The first specimen is *Mitvla prinvelze* (bird-conjuring charm), recorded in the Racha Province in 1962, by Mindia Jordania (audio ex. 1).

This specimen is definitely associated with magic. In order to achieve the desirable effect the

charmer makes a full use of the attributes of the magical musical – aesthetic archetype: repetition, homogeneity and limited imagery. These features are expressed vividly in this incantation. But there is no trace of the beseeching or entreating melody. It is not surprising, for the specimens of this genre do not manifest any evidence of the religious attitude, there is no conscious agent, whose persuasion may have been urgent. That is there is no ideological – functional demand for resorting to the beseeching, begging melodic formulae. The same may be said about the following specimen, another bird-charming incantation. This is an incantation *Mitvla Livlivaze* (livliva – a kind of a bird. This is also from children's repertory) – Racha, 1962, Mindia Jordania's fieldwork (audio ex. 2).

As for the next specimen, it is *Gutanze datireba* (dirge over the plough) – (Kakheti Province, the village of Eniseli, 1962, Mindia Jordania's fieldwork). This ritual is attested only in Kakheti. Only women participate in it. When performing the ritual, they take the plough into the river and plough the water. This is a definite and unmistakable specimen of the fusion of the pagan religious system and magic. On the one hand there is an activity characteristic of imitative magic based on the mechanism of an object under the influence of its similar object, when exercising influence on the water they strive to get water again, but in the form of rain; on the other hand they appeal to God beseeching to him to grant them a desirable result (audio ex. 3).

Here the melody of entreating is evident, expressed by the movements characteristic of lamentation. In the word they are beseeching to God for granting them mercy, to send rain to them, thus avert the misfortune. Here there is also reiteration, homogeneity and limited imagery. That is in this specimen following the mentioning of God and accordingly, the emergence of the religious aspect, beseeching and begging appear, and to the magic activities, (such as ploughing the water and in this manner setting in motion homeopathic relations) correspond the attributes of the magical-aesthetic archetype.

The elements of pagan religion and magic are fused in the ritual song *Gonja* recorded by Grigol Chkhikvadze in the 1960s. When performing *the Gonja* ritual women carried a male doll from door to door. If they needed good weather they scattered ashes on the doll, if rain was needed they poured water on it, singing all the time (audio ex. 4).

Here we again have a homogenous, repeated musical formula, constructed on the ascending and descending secondal movements, forming the semiotic field of entreating and begging. That is the emergence of the religious aspect manifested by the faith in the supernatural power of a lifeless thing, in this specimen too is accompanied by the appearance of the beseeching melody, as for the signs of contagious magic (scattering ashes, pouring water etc) – the attributes of the magical-aesthetic archetype. It is interesting that the picture is analogous in the three – part version of *the Gonja* (audio ex. 5).

Therefore in the emergence of the beseeching or entreating melodic formulae it is not the number of voices that plays an active role, but the ideological-aesthetic aspects.

In the highlands of Eastern Georgia, namely in the Khevsureti Province a “dirge over the scythe handle” performed by a man was popular. It was called *Gvrini*. As Sul Khan-Saba Orbeliani explains in his dictionary it is a melody of lamentation. Ideologically it is associated with lamenting over mortal and resurrecting deities. According to the prevalent view the reaped cornfield represented a martyred deity. The dirge itself was connected to the lamenting over a concrete person, as any dead person was viewed as a power associated with the divine world and fertility of the earth. “Gvrini” has nothing in common with the real lamentation over a dead person. It is a magical imitation of lamenting for the dead.

The melodic texture of *Gvrini* is constructed on the descending movement from the highest sound, the “summit – source” (L. Mazel’s term) towards the tonic. There is also the principle of returning to the initial tone, formation of the formulaic intonations, and the basic principle of the formation of the whole song is the repetition of the same melodic model (audio ex. 6).

As for the labour song *Mtibluri* (Reapers’ song) it manifests close genetic links with the characteristic features of the dirges by both the verbal text and musical language. The cult of the dead emerges as early as during the Paleolithic age and represents the oldest form of religion closely associated with the magical worldview (audio ex. 7).

In *Mtibluri* songs too, the musical texture takes shape by the principle of reiteration; here too the melodic model per se is based on the descending movement from the highest sound. The movement of such a type is considered to be one of the forms of the original intoning. Through this phenomenon the melodic world of beseeching and entreating is taking shape both in the “*Mtibluri*” songs and *Gvrini*. Apart from that they are characterized also by reiteration, homogeneity and limited imagery. That is, the attributes characteristic of both religious systems on the one hand and magic – on the other.

In everyday life there are some surviving rituals in which pagan and Christian elements are fused. For instance New Year congratulations to the cow shed which is performed by an 84 – year – old Nina Shatirishvili (the village of Mamati) from the Guria Province. On the eve of the New Year, in the evening she goes into the cattle shed, praying and crossing herself, she feeds the cow and the calves and beseeches to the “*Boslo Batoni*” (Master of the cattle shed) (video ex. 1).

Here the melodic models of entreating and begging are heard (and no wonder, because here the religious aspect is distinctly manifested, both by the verbal text and the activities associated with the pagan, namely the fertility cult – “*Boslo Batoni*” and the Christian attributes – a lit candle and crossing oneself). Though it is true that these melodic models are verbal and are not purely musical, I think that still they are very interesting and are close to the topic under discussion. The more so that one of the foundations of the links and relations between the sounds the melodic formulas of incantations is considered (Chokhonelidze, 2002), as a transitional stage from verbal to musical sounds.

Summarizing all the above, the study of the magic that has survived in Georgian musical folklore and the genres connected with the pagan religious systems reveals that in the specimens where the magic worldview dominates, the attributes characteristic of musical – aesthetic archetype (reiteration, homogeneity and limited imagery) are present, and there are not any musical-semantic formulae expressing begging, entreating, beseeching. Where the religious attitude is manifested the beseeching, entreating musical models emerge. The more vividly the religious aspect is expressed the more active the beseeching or entreating layer is.

In the genres associated with pagan cults, deities, or religious systems the links with magic can be noticed. In the specimens of these genres the melodic models and the attributes of the magic musical-aesthetic archetype are manifested together.

Basing on the Georgian traditional material, which presents interesting specimens that survived in the active musical practice, I suggest that it was the “great transition” from the magical to religious thinking that triggered the emergence of the layer of “beseeching” and “entreating” (Frazer, 1983).

In my opinion the ideological changes associated with the transition from the magic to the religion were sure to be expressed in the Georgian musical thinking. It must have stimulated the

emergence of the initial contrasting elements, the process of differentiation of musical aspects, also the tendency towards the musical imagery becoming multifarious and more complicated,

### References

Chokhanelidze, Evsevi. (2002). "On an Important Period of a Qualitative Shift in Georgian Musical-Aesthetic Thinking". In: *The I International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 105–108. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Frazer, James. (1983). *Zolotaya vetv (Golden Branch)*. Moscow: Politizdat

### Audio examples

Materials are preserved at the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire:

1. *Mitvla livlivze (Counting song)* – village of Glola, Oni District, recorded by Mindia Zhordania, 1962; performer Natasha Bidzishvili, expedition tape #145–02
2. *Mitvla prinvelze (Counting song)* – village of Glola, Oni District, recorded by Mindia Zhordania, 1962; performer Bidzishvili, expedition tape #145–03
3. *Gutanze datireba (Lament over plough)* – village of Eniseli, Qvareli District, recorded by Mindia Zhordania, 1963; unknown performer expedition tape #151–18
4. *Gonjaoba (Weather song)* – village of Eniseli, Qvareli District, recorded by Mindia Zhordania, 1963, unknown performer, expedition tape #151–17
5. *Gonja (Weather song)* – village of Gavazi, Qvareli District, recorded by Grigol Ckhikvadze 1955, unknown performer, expedition tape #32–1
6. *Grgvinva (Mowing song)* – village of Lapanquri, Telavi District, recorded by Kakhi Rosebashvili 1964, performer Iakob Naqauri, expedition tape #161–21
7. *Mtibluri (Mowing song)* – Tianeti, village of Sachure, recorded by Mindia Zhordania, 1959, performer Chincharauli, expedition tape #77–14

### Video example

1. *Boslo batono (O Lord of Cattle-set)* – Fragment from the Public TV program *Aguna. Ethnographic Assays* by Soso Sturua, 5 January, 2013

Translated by *Liana Gabechava*



**მრავალხმიანი აზროვნება: უწყვეტი ქართული ტრადიცია  
(პოლიკარპე ხუბულავასაგან ჩანარილი საგალობლების მაგალითზე)<sup>1</sup>**

**წინათქმა**

ქართული ტრადიციული მუსიკის თანამედროვე შემსრულებელთა შორის პოლიკარპე ხუბულავას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. პიროვნული ღირსებებით, მრავალფეროვანი რეპერტუარით, ჩონგურის უზადოდ ფლობით, მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობითა და ნაყოფიერი პედაგოგიური მოღვაწეობით ოდიშელი (მეგრელი) მომღერალი, მართლაც, რომ გამორჩეული იყო.

მავანნი მას „მეგრული სიმღერის გაგურულებაში“ სდებდნენ ბრალს. ბატონი პოლიკარპე თავადაც არ უარყოფდა და ამას ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ძირითადი პრინციპისადმი – იმპროვიზაციისადმი განსაკუთრებულ ლტოლვას უკავშირებდა. მას მოსწონდა სიახლე, სიმღერის შექმნის პროცესი – შემოქმედებითი აქტი, რომელიც შემსრულებლისაგან გონების დაძაბვას, მრავალხმიანი ფაქტურის მრთველი თანამომღერლებისადმი საგანგებო დამოკიდებულებას მოითხოვს. მისი აზრით, „როცა გურულ სიმღერას მღერი, ყურადღებით უნდა იყო, რომ ხმიდან არ გადავარდე. ისე უნდა უდარაჯო სხვა ხმებს, როგორც ნადირობისას ძაღლი დარაჯობს კურდღელს“ (ამ სიტყვებში მისი ხასიათი, საშემსრულებლო ქცევა, ცხოვრების წესიც ჩანს. ბატონი პოლიკარპე სიცოცხლის ბოლომდე კარგი მონადირე იყო). იგი მუდმივად მაღალ დონეს ეძიებდა, განსაკუთრებულ ოსტატებს არჩევდა და ამიტომაც ეტრფოდა გურიას, ეტყობა, სამეგრელოში პაექრობისათვის სწორს ვერ პოულობდა და გურულებისაკენ ამიტომაც ილტვოდა. სიმღერებსაც სირთულის მიხედვით აფასებდა და ბევრ ნიმუშს მარტივსა და „უბრალოს“ ეძახდა.

2014 წლის აგვისტოში ბატონი პოლიკარპეს 90 წელი შეუსრულდა. ფონდმა „ქართული გალობა“ საიუბილეოდ მისი მონოგრაფიის მომზადება მთხოვა. მომღერლის ბიოგრაფია კარგადაა ცნობილი. პოლიკარპე ხუბულავა რადიო და ტელეგადაცემების, კონცერტებისა და ფესტივალების ხშირი სტუმარი იყო. ხალხური მომღერლის შემოქმედებითი საღამოები ტარდებოდა ზუგდიდსა და თბილისში. გამოცემული დისკების ბუკლეტები, ინტერნეტგვერდები ვრცლად მოგვითხრობენ მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. წიგნზე მუშაობისას რაღაც განსხვავებულის აღმოჩენის სურვილმა ხუბულავების ოჯახის სამგალობლო ტრადიციებთან მიმიყვანა.

ლოტბარმა ერთ-ერთ შეხვედრაზე მითხრა, რომ ბავშვობაში მამისაგან ნასწავლი *შენ ხარ ვენახი და მერცხალო, მშვენიერო* იცოდა. ამასთან, მიაბო, რომ გასული საუკუნის 70-იან წწ. საბჭოთა კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის ფოლკლორულმა კომისიამ მისგან ხალხური სასიმღერო ნიმუშები კომბინირებული წესით ჩაიწერა<sup>2</sup>. გადავწყვიტე, რომ მისთვის საგალობლების ამგვარადვე შესრულება მეთხოვა და გაზაფხულზე ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მრავალარხიანი აპარატურით ზუგდიდში ვესტუმრე<sup>3</sup>. მისი ანსამბლებისგან („ჩელა“, „ოდოია“, ვეტერანების ანსამბლი) ფოლკ-

ლორული ნიმუშების დაფიქსირების შემდეგ ვთხოვე, საგალობლების სამივე ხმა თვითონ შეესრულებინა. ნიმუშები ყოველგვარი რეპეტიციის გარეშე, პირველივე ცდაზე ჩაგვანერჩინა. აღდგომის წინა პერიოდი იყო და *ქრისტე აღდგა*ც ვკითხე. პირველი ფრაზის შემდეგ („ქრისტე აღდგა მკვდრეთით“) შეჩერდა და მელოდიის გაგრძელება მხოლოდ ლოცვითი ტექსტის – „სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი...“ შეხსენების შემდეგ შეძლო (იხ. აუდიომაგ. 1–12).

წინამდებარე ნაშრომში ხუბულავეების სამგალობლო ტრადიციების კვლევისას წამოჭრილ რამდენიმე მნიშვნელოვან საკითხს შევეხები: ერთი Homo Polyphonicus-ების მუსიკალურ ცნობიერებას უკავშირდება (ზემცოვსკი, 2002), მეორე კი მათ მიერ შემონახული საგალობლების წარმომავლობას (სურ. 1).

### ფრაგმენტები ბიოგრაფიიდან

ოჯახში ყველა მღეროდა. დედა – მინადორა ბიგვავა, შვიდი ქალიშვილი, ნაბოლარა ვაჟი – პოლიკარპე. მამა – 1882 წ. დაბადებული ერასტი (ერასტო) ხუბულავა ცნობილი მაგალობელ-მომღერალი და ლოტბარი გახლდათ. მუსიკალური ოჯახი მთელი სოფლის პატივისცემას იმსახურებდა. უფრო მეტიც, ზოგიერთი მომღერალი ხუბულავეების თანდასწრებით მღერასაც კი ერიდებოდა. ბატონმა პოლიკარპემ მითხრა, რომ საშობაო „ალილოზე“ კარდაკარ ჩამომვლელი მიმლოცველები მის ეზოსთან სწორედ ამ მიზეზით არ მიდიოდნენ.

ერასტი ხუბულავა ორი წელი მარტვილის სამგალობლო სკოლაში სწავლობდა. გალობას მას სოფელ კინიას მკვიდრი – მაქსიმე ვეკუა ასწავლიდა (ამ პიროვნების შესახებ ჯერჯერობით არაფერი ვიცით). ბატონი პოლიკარპეს ნაამბობით, მაქსიმეს პროფესიული მუსიკალური განათლებაც უნდა ჰქონოდა მიღებული (ვიოლინოზე უკრავდა და, თურმე, შეგირდებს ტონს ამ საკრავით აძლევდა). მისი პატივისცემისა და სიყვარულის ნიშნად, პოლიკარპემ გარდაცვლილი მამის საფლავზე კინიადან საგანგებოდ წამოღებული მიწა მოაბნია.

ერასტის ზედმინევნით კარგად აუთვისებია ბევრი საგალობლის სამივე ხმა, მაგრამ უფრო ხშირად ბანს ამბობდა. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე იგი ჯიხაშკარის საბენდელიანოს წმინდა გიორგის სახელობის ტაძრის დიაკვნად (კალისტრატე სამუშიას ცნობით – დეკანოზად) მსახურობდა (ჭითანავა, 2010: 142). გალობდა ძაკა ფიფიასთან და დურუ ბენდელიანთან ერთად. ერასტი ხუბულავა მეგობრობდა მეგრული სიმღერის კორიფეებთან – ძუკუ ლოლუასთან და რემა შელეგიასთან. როგორც ვიცით, ორივე მათგანი ცნობილი მაგალობლის, იმავე მარტვილის სამგალობლო სკოლის წარმომადგენლის – დიმიტრი ჭალაგანიძის მოსწავლე იყო (კალანდაძე და ურუშაძე, 2003: 14; ჟვანია, 2003: 10). ამდენად, ხუბულავეებისაგან ჩანერილი საგალობლები სწორედ ამ დასავლურქართული სკოლის ნიმუშებად უნდა მივიჩნიოთ. ბატონი პოლიკარპე თავადაც აღნიშნავს, რომ მამისაგან ნასწავლი საგალობლების ვარიანტები სრულიად განსხვავებულია<sup>4</sup>.

გასაბჭოების შემდეგ ერასტი ხუბულავა იძულებული გახდა განმოსილიყო და რკინიგზაზე დაეწყო მემსრედ მუშაობა, ერთხანს, თურმე, რუსულსაც ასწავლიდა სკოლაში. მოგვიანებით მან ჯიხაშკარში 45 კაციანი გუნდი ჩამოაყალიბა, რომლის რეპერტუარის მცირე ნაწილი – *არიაქა მურა*, *ახალი კუჩხი ბედიწერი*, *ვოშვარადა*, *დილ-დილა* და *ვეენგარა*, *ნანა სქუა* 1931 წ. ჩანერილი აქვს გრიგოლ კოკელაძეს (კოკელაძე, ხელნაწ.).

პატარა პოლიკარპე იმთავითვე მუსიკალურ გარემოში იზრდებოდა და სიმღერებს

ძალიან ადვილად ითვისებდა. მისი განსაკუთრებული მონაცემები ადრევე შენიშნეს. ჯიხაშკარის შეიღწლიანი სკოლის დირექტორმა მეორეკლასელ ბავშვს გუნდის ჩამოყალიბება დაავალა. მართლაც, პოლიკარპეს 30-მდე ბავშვისათვის უსწავლებია მამისაგან ნასწავლი რამდენიმე ნიმუში, მათ შორის, *ქაჯური* (ქაჯაიების მგზავრული), *ჩელა* (ძველი – აკობიების ვარიანტი). ერასტის ანსამბლის წევრებს სიმღერა რომ მოეწონებოდათ, ჩაურთავდნენ ფირფიტას და 12–13 წლის ყმანვილს ასმენინებდნენ. რამდენჯერმე მოსმენის შემდეგ ბიჭმა სამივე ხმა იცოდა და მამის ანსამბლის წევრებისათვის სწავლებაც შეეძლო. თურმე, ისეთი გატაცებით უსმენდა მეგრულ და გურულ სიმღერებს, რომ ბევრჯერ ღამეც გაუთენებია (ურუშაძე, 2007: 323).

ბატონი პოლიკარპე სინანულით აღნიშნავდა, რომ მამისგან მხოლოდ რამდენიმე საგალობელი შეისწავლა. „ეს ცოდნა ერასტომ საფლავში წაიღო... მსგავს ვარიანტებს დღეს აღარავინ მღერის“. ყმანვილ პოლიკარპეს გალობა კი მოსწონდა, მაგრამ აკრძალული რომ იყო ტაძარში სიარული, საკუთარ მამასთან ურთიერთობისაც კი ეშინოდა. „მამის – ყოფილი დიაკვნის გვერდით ვინმეს რომ დავენახეთ შვილები, სირცხვილი იყო“ – გვიამბობდა ლოტბარი. სასულიერო პირების დევნისა და შეურაცხყოფის ფაქტებს იგი გულისტკივილით იხსენებდა.

### მარტვილი

მარტვილი (ძველად ჭყონდიდი) მართლმადიდებლური საქართველოს უმნიშვნელოვანესი ძეგლია. გადმოცემების თანახმად, აქ წარმართები თავიანთ კერპს – ჭყონდიდს ჩვილ ბავშვებს სწირავდნენ. ჭყონი მეგრულად მუხაა, ჭყონდიდი დიდ მუხას ნიშნავს. მარტვილის ტაძრის ტრაპეზი სწორედ იმ მუხის ძირზეა დადგმული, რომელიც ჯერ კიდევ პირველ საუკუნეში დასავლეთ საქართველოში შემოსულმა მოციქულმა – ანდრია პირველწოდებულმა მოკვეთა. მარტვილი მას VI-VII ს.ს. ეწოდა, როდესაც აქ მოწამეთა (მარტვილთა) ეკლესია ააგეს და მონასტერი გაშენდა, მაგრამ საეპისკოპოსოს ჭყონდიდის სახელი შერჩა.

მარტვილის მონასტერი დიდი კულტურულ-საგანმანათლებლო კერა იყო. აქ მოღვაწეობდნენ ცნობილი მწიგნობარნი და ჰიმნოგრაფები<sup>5</sup>. მონასტერში იყო კრიპტერია – გადამწერ ბერთა სამყოფი, ითარგმნებოდა წიგნები, იქმნებოდა ორიგინალური ნაწარმოებები. აქ მოღვაწეობდა ქართველთა მეფის, დიდი რეფორმატორის, დავით აღმაშენებლის (1073–1125) მასწავლებელი გიორგი ჭყონდიდელ-მწიგნობართუხუცესი. უფლისწული დავითიც მარტვილში აღიზარდა. აქ ერთად დაგეგმეს საქართველოს გაერთიანება, თვით გელათის მონასტრისა და აკადემიის აშენებაც მარტვილში დაიგეგმა. ამდენად, მარტვილის სამგალობლო სკოლა წინ უსწრებდა გელათისას და მისი ნიმუშების ფიქსირება უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტია.

სამწუხაროდ, ძველი მასალა ხელთ არა გვაქვს, ხოლო არსებული ცნობები კი ჭალაგანიძეების გვარს უკავშირდება, რომელიც აქ XVIII ს. II ნახევარში გურიიდან გადმოსახლებულა. დიმიტრი ჭალაგანიძე ჯერ მამის შეგირდია გალობაში, შემდეგ კი გურია-სამეგრელოს ეპისკოპოსთან – გრიგოლ დადიანთან სწავლობს. მასთან ერთად დადიანთან იმყოფებიან სრული მგალობლები: ანტონ დუმბაძე, გახაკია ჩიქოვანი, ალექსანდრე მეგლაძე, ძმები კონტრიძეები, მგალობლები, რომლებმაც ზედმინწევით იცოდნენ მთელი წლის საგალობელთა სამივე ხმა, კანონიკური გალობის აწყობის პრინციპები, ძველი ქართული სამგალობლო დამწერლობა. აქვე შეიძლება გავიხსენოთ, რომ 1911–1917 წწ. მარტვილში გალობის მასწავლებლად არტემ ერქომაიშვილსაც უმუშავია

(სუხიაშვილი, 2007). ვფიქრობ, ამ ფაქტების გათვალისწინება გურიისა და სამეგრელოს სამგალობლო-სასიმღერო ტრადიციათა ერთიანობის, საგალობლების მსგავსება-განსხვავების კვლევისას აუცილებელია.

2003 წ. ბატონი კუკური ჭოხონელიძის დაკვირვებაზე დაყრდნობით, მარტვილის სკოლის ერთადერთ შემორჩენილ ნიმუშად მივიჩნიე „მრავალჟამიერის“ რემა შელეგიას-ეული ვარიანტი (კოკელაძე, 1984: 179). ახლა კი აღნიშნული სამგალობლო ცენტრის გალობა პოლიკარპე ხუბულავასაგან ჩანერილი საგალობლებით შეიძლება შევავსოთ.

### საგალობლების შესახებ

რატომ ასწავლა მამამ პოლიკარპეს მაინც და მაინც „შენ ხარ ვენახი“ და „მერცხალო, მშვენიერო“? რატომ დაიმასხოვრა ყმანვილმა მაინც და მაინც ეს ნიმუშები? როგორ შემოგვრჩა საბჭოური რეჟიმის პირობებში ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლისადმი მიძღვნილი საგალობლები? ვფიქრობ, ამის მიზეზი მათი სიტყვიერი ტექსტების დაფარულ სემანტიკაში უნდა ვეძოთ.

ცხადია, ერასტო ხუბულავამ იცოდა მათი დანიშნულება, მაგრამ ცენზურის შიშით, ოჯახის წევრების დაცვისა და ნიმუშების გადასარჩენად შეგნებულად დამალა მათი არსი (შეგახსენებთ, რომ საგალობლების ცოდნას სხვა შემსრულებლებიც მალავდნენ, მაგ. არტემ ერქომიშვილი).

ბატონ პოლიკარპეს და ბევრ, საბჭოთა ეპოქაში დაბადებულ ადამიანს ეს ნიმუშები დღემდე ვაზისა და გაზაფხულის მახარობელი ფრინველისადმი მიძღვნილ სიმღერებად მიაჩნია. მე საგანგებოდ ვკითხე ბატონ პოლიკარპეს – ხომ არ იცით, რომელ წმინდანს ეძღვნება ეს საგალობლები-მეთქი და ვერ მიპასუხა. *მერცხალო, მშვენიერო*ზე მითხრა, რომ ეს ანგელოზების სიმღერააო. ცნობილი შემკრების, ზეპირსიტყვიერი ფოლკლორის მკვლევრის – კალისტრატე სამუშიას მასალებშიც *შენ ხარ ვენახს სიმღერა ვენახზე* ჰქვია (სამუშია, 2001: 19, ხაზი ჩემია – ნ.კ.). იგივე ავტორი სხვაგან მას ვენახზე საგალობლად მოიხსენიებს (იქვე: 20, ხაზი ჩემია – ნ.კ.).

### მრავალხმიანი აზროვნება და საგალობლების ჩანერის ტექნიკა

ბატონი პოლიკარპეს თქმით, „ერასტომ რაღაც სხვანაირი ნოტები იცოდა – წერტილებით, ხაზებით, ასანევ-დასანევი ნიშნებით“. ამჟამად, რომ აქ მუსიკის გრაფიკული ჩანერის წესი იგულისხმება (ჩვენს ხელთ არსებული ადრეული ქართული ნევემირებული კრებულები X საუკუნის შუა წლებს განეკუთვნება). სამწუხაროდ, ერასტის ხელნაწერები დაკარგულია, მაგრამ საინტერესოა, რომ ოთარ ჩიჯავაძეს 1959 წლის ივლისში მისგან და მისი თანამგალობლებისგან საგალობელი *წმიდაო ღმერთო* შესატყვისი გრაფიკული ნახაზით დაუფიქსირებია (სურ. 2).

ქართული საგალობლების არადეტერმინებული ჩანერის მსგავსი ხერხი ჩემთვის უცნობია. მიუხედავად იმისა, რომ ოთარ ჩიჯავაძის მიერ ფიქსირებული „წმიდაო ღმერთო“ გვიანდელი, ე. წ. ქალაქური სტილის გალობის ნიმუშია<sup>6</sup>, ვფიქრობ, მრავალხმიანი აზროვნებისა და ფიქსირებული ტექსტის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით, მეტად საგულისხმო ინფორმაციას შეიცავს. ნახაზი ზედა (ან შუა) ხმის მელოდიის მიმართულებას გვიჩვენებს (ტერციული პარალელიზმი), მაგრამ პირველი და მესამე ტაქტის ბოლო სვლა (მაგ. 1) არ შეესატყვისება ზედა ხმის პარტიას. ვფიქრობ, აქ ბანის მოძრაობაა მინიშნებული, რასაც ვერბალურ ტექსტში განმეორებული ხმოვანიც უნდა ადასტურებდეს (შემთხვევითობას, ან შეცდომას გამოვრიცხავ, განმეორები-



სას იმავე ნახაზის არსებობის გამო). ანუ, ერთ გრაფიკულ ხაზში ორი ხმის პარტიკაა გაერთიანებული, რაც შემსრულებლების მრავალხმიან მუსიკალურ აზროვნებაზე, ვერტიკალის შინაგან აღქმაზე მიგვანიშნებს (ერთხმიანი შესრულებისას სხვადასხვა ხმის გაერთიანება ქართული ეთნოსმენისათვის უცხო არაა). თუკი ჩემი ვარაუდი სწორია, შესაძლოა, ქართული მუსიკოლოგიისათვის მეტად მნიშვნელოვან დასკვნამდე მივიდეთ: მრავალხმიანი აზროვნების მსგავსი პრინციპი შეიძლება ასახული იყოს საგალობლების ერთი ხმის ნევმირებული წესით ჩანერისასაც.

მამის გრაფიკული ნახაზით ბატონმა პოლიკარპემ გალობა ვერ შეძლო. მის მიერ შესრულებული *შენ ხარ ვენახის* მელოდია (ზედა ხმა) კი კალისტრატე სამუშიას შემდეგნაირად აქვს ფიქსირებული:

შეინ-შეინხარუ-ვეენ-ააააააა-ხი-აახლად-დააააამ-ყვიაააა-ვეე-ბუუუუუუუუ-ლიი-ნორუ-ჩეი-ეიენუ-კეე-თიი-ლი-დააანერგუუუუუუ-ლიი-ააალო-ალო-ვორდო-მსუურნეეეეეე-ლიი-საა-მუთხიიი-პირააააააააა-სუუუუუუუ-თაია-თავი-თვისი-მზეეეეე-ხაარუ-გადმობრწყინი-ვაააა-ლეეებუიიი (სამუშია, 2001: 19)<sup>7</sup>.

როგორც ვხედავთ, ეს ჩანაწერი გამღერებული ხმოვნების ზუსტი რაოდენობის ჰორიზონტალში მინიშნების პრინციპს ემყარება. შედარებისათვის წარმოვადგენ პირველი მსოფლიო ომის გერმანული ბანაკების ქართველ ტყვეთა მასალებში დაცულ ერთ ხელნაწერს (სურ. 3). ეს გახლავთ *მერცხალო, მშვენიეროს*<sup>8</sup> ტექსტი, რომელიც სამეგრელოში, სოფ. სალხინოში დაბადებულ ათანასე გეგელიას ეკუთვნის (წურწუშია და ციგლერი, 2014: 22).

ხუბულავების ვარიანტის განსხვავებულობას ადასტურებს *შენ ხარ ვენახის* სხვადასხვა ვარიანტის სიტყვიერი ტექსტის პირველი ფრაზების შედარებაც (სურ. 4).

ამ ეტაპზე ჩატარებული სმენითი ანალიზი უფრო შემოქმედის მონასტრის სამგალობლო სკოლასთან კავშირზე მიგვანიშნებს, რაც ზემოთ აღნიშნული გურია-სამეგრელოს ეპარქიის ერთიანობით და მარტვილელ-შემოქმედელი შეგირდების გრიგოლ დადიანის კარზე ერთად ყოფნით შეიძლება აიხსნას.

პოლიკარპე ხუბულავას მუსიკალურ ცნობიერებაში შემონახული საგალობლები ძველი (სულ მცირე ორსაუკუნოვანი) ადგილობრივი ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს. მათი ნოტირება და საფუძვლიანი კვლევა მომავლის საქმეა.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> პოლიკარპე ხუბულავა გარდაიცვალა 2015 წელს 90 წლის ასაკში. 2013–2014 წწ. ინტერვიუები ინახება სტატიის ავტორის პირად არქივში

<sup>2</sup> სამწუხაროდ, მოსკოვში დაცული ეს ჩანაწერები ჩვენთვის უცნობია. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრის მიერ სასწავლო მიზნით გამოცემულ დისკებზე პოლიკარპე ხუბულავა სხვა შემსრულებლებთან ერთად რომელიმე ერთ ხმას მღერის

<sup>3</sup> მაღლობას ვუხდის ცენტრის აღმასრულებელ დირექტორს – გიორგი დონაძეს, ხმის რეჟისორს – არჩილ ბურჭულაძეს, კოორდინატორს – უჩა პატარიძეს, მძღოლს – ნუკრი ირემაშვილს და ზუგდიდის კულტურის სამსახურის უფროსს – ნინო მამფორიას



- <sup>4</sup> მართალია, ბატონი პოლიკარპე ხშირად სტუმრობდა გურულებს (მაგ., ერქომაიშვილებს, დომენტი ქარჩავას), მაგრამ მათთან ერთად საგალობლები არასდროს შეუსრულებია
- <sup>5</sup> იოანე მინჩხი (X ს.), სტეფანე სანანოისძე (X ს.), იოანე მთავარეპისკოპოსი (XI ს.), იოანე მესვეტე (XI ს.), წმ. მღვდელმთავარი ანტონ ცაგარელ-ჭყონდიდელი (XVIII-XIX სს.), რომანოზ მესვეტე (XIX ს.), დავით ჭყონდიდელი (XIX ს.) და სხვა
- <sup>6</sup> XIX ს. ტრადიციული საგალობელი რუსულმა ეკლესიამ ამგვარი გალობით ჩაანაცვლა. კომუნისტურმა რეჟიმმა კი ღვთისმსახურება საერთოდ აკრძალა. საგალობლებმა საოჯახო ყოფაში გადაინაცვლა და ასეთნაირად მოაღწია ჩვენამდე
- <sup>7</sup> ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი იამბიკოს ტექსტი დავით აღმაშენებლის ვაჟს – დემეტრე I-ს (1125-1156) დავით გარეჯის მონასტერში ყოფნისას შეუთხზავს. ჰანგის ავტორი უცნობია. დღეს ეს ნიმუში საქორწილო რიტუალშიც იგალობება
- <sup>8</sup> იოანე ნათლისმცემლის ძლისპირი. იგალობება 29 აგვისტოს – მისი თავისკვეთის დღეს

#### გამოყენებული ლიტერატურა

- ზემცოვსკი, იზალი. (2002). „მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედებისა და აზროვნების საშუალება: Homo polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტურობა“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის / საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 35–44. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსიკო და ჟორდანი, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
- კალანდაძე, ნინო და ურუშაძე, ლელა. (2003). „შტრიხები პორტრეტისათვის – რემა შელეგია“. წიგნში: *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები. სამეგრელო*. ტ. II. თბილისი: საქართველოს მაცნე
- ჟვანია, თინათინ. (2003). „ძუკუ ლოლუა“. წიგნში: *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები. სამეგრელო*, ტ. I. თბილისი: საქართველოს მაცნე
- სამუშია, კალისტრატე. (2001). *ძველი კოლხური (მეგრული) ლექს-სიმღერები*. ზუგდიდი: ეგრისის მაცნე
- სუხიაშვილი, მაგდა. (2007). „დიმიტრი (დიტო) ჭალაგანიძე“. წიგნში: *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები. სამეგრელო*, ტ. II. თბილისი: საქართველოს მაცნე
- ურუშაძე, ლელა. (2007). „ინტერვიუ პოლიკარპე ხუბულავასთან“. წიგნში: *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები. სამეგრელო*, ტ. IV. თბილისი: საქართველოს მაცნე
- ჩიჯავაძე, ოთარ. (შემდგ.). (1974). *ქართული ხალხური სიმღერები. მეგრული*. თბილისი: ხელოვნება
- ნურნუშია, რუსუდან და ციგლერ, სუზან. (რედ.). (2014). *ექო წარსულიდან: ქართველ ტყვეთა სიმღერები, ჩანერილი ცვილის ლილვაკებზე გერმანიაში 1916–1918*. II დისკი — წერილობითი დოკუმენტები, 3, 2–06. თბილისი: სეზანი
- ჭითანავა, დავით. (2010). *ეკლესიები და თავდაცვითი ნაგებობები სამეგრელოში*. თბილისი: მწიგნობარი

### სანოტო კრებულები

ერქვანიძე, მალხაზ. (შემდგ.). (2003). *ქართული საეკლესიო და საღვთისმეტყველო საგალობლები (გურული კილო)*. თბილისი: ხელოვნება

ერქვანიძე, მალხაზ და ვეშაპიძე, ლევან. (შემდგ.). (2003). *ქართული გალობა – გელათის სკოლა*. თბილისი: ხელოვნება

ერქვანიძე, მალხაზ. (შემდგ.). (2011). *ქართული საეკლესიო გალობა – გელათის სკოლა*. ტ. VI. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი

ერქომაიშვილი, ანზორ. (შემდგ.). (2005). *არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული*. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი

კოკელაძე, გრიგოლ. (შემდგ.). (1984). *ასი ქართული ხალხური სიმღერა*. თბილისი: ხელოვნება

### ხელნაწერი წყაროები

კოკელაძე, გრიგოლ. (შემდგ.). *ხელნაწერი სანოტო კრებულები*. იხ. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიის არქივი. რვ. № 5, 7 და 8

### აუდიომაგალითები

საგალობლებს ასრულებს პოლიკარპე ხუბულავა. ჩანაწერები ინახება ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში

1. *მერცხალო, მშვენიერო* – ზედა ხმა
2. *მერცხალო, მშვენიერო* – შუა ხმა
3. *მერცხალო, მშვენიერო* – ბანი
4. *მერცხალო, მშვენიერო* – სამი ხმის გაერთიანების მცდელობა
5. *ქრისტე აღდგა* – ზედა ხმა
6. *ქრისტე აღდგა* – შუა ხმა
7. *ქრისტე აღდგა* – ბანი
8. *ქრისტე აღდგა* – სამი ხმის გაერთიანების მცდელობა
9. *შენ ხარ ვენახი* – ზედა ხმა
10. *შენ ხარ ვენახი* – შუა ხმა
11. *შენ ხარ ვენახი* – ბანი
12. *შენ ხარ ვენახი* – სამი ხმის გაერთიანების მცდელობა

*NINO KALANDADZE-MAKHARADZE*  
(GEORGIA)

## POLYPHONIC THINKING: AN UNINTERRUPTED GEORGIAN TRADITION (BASED ON THE EXAMPLE OF CHANTS BY POLIKARPE KHUBULAVA)<sup>1</sup>

### Introduction

Polikarpe Khubulava occupies a particular place among today's performers of Georgian traditional music. This singer from Odishi (Samegrelo) is indeed distinguished for his personal qualities, diverse repertoire, masterly playing of the *chonguri*, high performance skills and fruitful pedagogical activity.

There are critics who blame him for "making Megrelian songs sound like Gurian". Batoni Polikarpe himself admits his particular aspiration to improvisation – the basic principle of folk art. He loves novelties, the process of creating music – the creative activity, so demanding for a performer, particular the attitude to the co-singer – who ornaments the polyphonic texture. In his opinion, "one should be very careful when singing Gurian songs, not to slip out of the voice part; one should guard other voice parts just like a dog watches a hare when hunting. "These words show Polikarpe's character, performance demeanor and mode of life (batoni Polikarpe is still a very good hunter). He always seeks a high level, selects particular masters and he loves Guria, possibly because he cannot find a competitor in Samegrelo. He estimates songs according to their complexity and refers to many examples as easy and 'simple'.

In August 2014 Polikarpe Khubulava was 90. The Foundation "*Kartuli Galoba*" ("Georgian Chant") asked me to prepare a monograph for his jubilee. The singer's biography is quite well-known. Polikarpe is a frequent guest on radio and television programs, concerts and festivals. His creative evenings are often held in Zugdidi and Tbilisi; the booklets of the issued CDs and internet sites tell us about his life and creative work. When working on the monograph the desire to find something different brought me to the chant traditions of the Khubulava family. At one of our meetings the song-master told me that as a boy he studied *Shen khar venakhi* (*Thou Art Vineyard*) and *Mertskhalo mshveniero* (*Beautiful Swallow*) from his father; that in the 1970s the Folklore Commission of the USSR Composers' Union recorded folk songs from him in a combined way<sup>2</sup>. I decided to ask him to perform the chants in the same manner and visited him in Zugdidi equipped with the multi-channel device<sup>3</sup>. After documenting folk examples as performed by his ensembles ("Chela", "Odoia" and an ensemble of veterans) I asked Polikarpe to sing all three parts of the chants himself. We recorded the examples without rehearsal at the first attempt. It was just before Easter, and so I also ask for *Kriste aghdga* (*Christ is risen from the dead*). After the first phrase he stopped and continued chanting only after completing the prayer (...trampling down death by death) (see audio ex. 1-12).

In the paper I will touch upon a few significant issues arising in the study of the Khubulavas' chant traditions: one is linked with Homo Polyphonicus's musical consciousness (Zemtsovsky, 2002), the other with the origin of the chants preserved by them (fig. 1).

### Fragments from Biography

All the family sang: The mother Minadora Bigvava, her seven daughters and Polikarpe, the youngest of the family. Father-Erasti Khubulava (born. 1882), was a renowned singer-chanter and song-master. The entire village respected the musical family. Moreover some singers even avoided singing in the Khubulavas' presence. Batoni Polikarpe told me that this was why the pilgrims walking door to door for Christmas *Alilo* never came to them.

Erasti Khubulava studied at the Martvili School of Chanting for 2 years, his teacher being Maxime Vekua from the village of Kitsia (we have no information on this person so far). As Polikarpe says Maxime could have also had a professional musical education (he played the violin and gave pitch to his disciples on this instrument). As a sign of respect and love of Maxime Polikarpe scattered the sand taken from Kitsia on his father's tomb.

Erasti thoroughly studied all three parts of many chants, but most often he sang bass. Before the establishment of Soviet Union authority he was a deacon at Sabendeliano St. George Church in the village of Jikhashkari: an archpriest according to Kalistrate Samushia (Chitanava, 2010: 142). He chanted together with Dzaka Pipia and Duru Bendeliani. Erasti Khubulava was friends with the coryphaei of Megrelian song such as Dzuku Lolua and Rema Shelegia. As we know, they were disciples of Dimitri Chalaganidze – a renowned chanter, also representative of the Martvili School of Chanting (Kalandadze and Urushadze, 2003: 14; Zhvania, 2013: 10). Thus, the chants recorded from the Khubulava's can be considered examples of this West Georgian School. Polikarpe himself mentions that the chant variants he studied from his father are absolutely different<sup>4</sup>.

After the establishment of Soviet authority Erasti Khubulava was obliged to deconsecrate and worked as a switchman on the railway. At one point he even taught Russian at school. Later he created a 45-member choir in Jikhashkari, some of the choir's repertoire: *Ariaka Mura*, *Akhali Kuchkhi Bedineri*, *Voshvarada*, *Dil-Dila* and *Veengara Nanaskua* was documented by Grigol Kokeladze in 1931 (Kokeladze, Manuscr.).

Little Polikarpe grew up in musical surroundings and easily studied songs. The director of the 7-grade-school in Jikhashkari soon noticed his particular talent and asked the 7<sup>th</sup> grade pupil to create a choir. Indeed Polikarpe taught several examples he had studied from his father, among them *Kajuri* (The Kajaia family Travelling song), *Chela* (an old version, known as Akobias' version) to about 30 other pupils. When the members of Erasti's ensemble liked a song they would switch on the player and the 12-13-year-old boy would listen to the recording. After listening several times he knew all three parts and even could teach them to the singers of his father's choir. He listened to Megrelian and Gurian songs with ardour and even spent entire nights listening to them (Urushadze, 2007: 323).

Batoni Polikarpe regretfully mentions that he studied only few chants from his father. "Erasti took the knowledge with him into the grave... No one sings similar variants today". Young Polikarpe liked chanting, but he was afraid to have contact with his father, as going to church was prohibited. "It was considered shameful to see us his children together with father" narrates the song-master. He recalls the facts of persecution and abuse of the clergy.

### Martvili

Martvili (formerly Chqondidi) is one of the most significant monuments of Orthodox Georgia. According to all sources here the pagans sacrificed babies to their idol, Chqoni (Megrelian for 'oak'), Chqondidi – means 'big oak'. The refectory table of the Martvili Monastery is placed right

at the bottom of the oak tree, which was chopped down by one of Christ's disciples – Andrew the First as he was called when he came to Georgia in the 1<sup>st</sup> century. The name Martvili was given to the place when a martyrs' church was erected here in the 6<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> centuries and a monastery complex was constructed, but the Episcopacy retained the name Chqondidi.

The Martvili Monastery was a great cultural-educational centre. Many renowned bibliophiles and hymnographers worked here<sup>5</sup>. There was a kryteria, rooms for scribe monks, and books were translated and original works were created. Here Giorgi Chqondideli, the tutor of David IV Aghmashenebeli (David the Builder, 1073–1125), king and great reformer of Georgia, performed his roles. Here they planned together the unification of Georgia, and the construction of the Gelati Monastery and Academy was also decided in Martvili. Thus the Martvili School of Chanting preceded that of Gelati. The documentation of the examples from Martvili is very important.

Unfortunately, some old material is not available. The existing data is related to the Chalaganidze family, who migrated here from Guria in the second half of the 18<sup>th</sup> century. Initially Dimitri Chalaganidze was his father's assistant in chanting, then he studied with Grigol Dadiani – the Bishop of Guria-Samegrelo. Other disciples of Dadiani were the full chanters Anton Dumbadze, Gakhakia Chikovani, Alexandre Mgeladze, the Kontridze brothers – chanters who were good connoisseurs of all three parts of the year's chants, the construction principles of canonical chant, and the old Georgian chant writing system (neumes). It should be mentioned that Artem Erkomaishvili taught chant in Martvili in 1911–1917 (Sukhiashvili, 2007). I think it is necessary to consider these facts in a comparative study of the chant-song traditions of Guria and Samegrelo.

Earlier in 2003 based on Kukuri Chokhonelidze's observation I considered Rema Shelegia's variant of *Mravaljamier* as the only example of this school (Kokeladze, 1984: 179). Let us supplement the chant of the afore-mentioned centre with the examples recorded from Polikarpe Khubulava.

### On Chants

Why did his father teach *Shen khar venakhi* and *Mertskhalo mshveniero* to Polikarpe? Why did the young man memorize these particular examples? How did the chants dedicated to the Virgin and John the Baptist survive the Soviet Regime? In my opinion the answers should be sought in the hidden semantics of their verbal texts.

Evidently, Erasto Khubulava was well aware of their significance, but for fear of censorship, to protect his family members and to save the examples, he purposefully concealed their essence (let me remind you that other chanters, such as Artem Erkomaishvili, also concealed their knowledge of chants). Polikarpe and many other people born in the Soviet epoch still consider these as songs dedicated to the vineyard and the bird (swallow) heralding spring. In the materials of Kalistrate Samushia, the renowned collector and researcher of oral folklore *Shen khar venakhi* is referred to as *Simghera venakhze* "Song of the Vineyard" (Samushia, 2001: 19). The same author mentions the example as a "chant to the vineyard" (Samushia, 2001: 20).

### Polyphonic Thinking and the Technique for Documenting Chants

As Polikarpe says: "Erasti knew different signs for notation: dots, lines, those indicating ascending and descending sounds". Obviously a script with neumas is meant here (the earliest Georgian collections with neumatic notations date back to the mid-10<sup>th</sup> century). Unfortunately, Erasti's manuscripts are lost, but it is interesting to note that in July, 1959 Otar Chijavadze documented



*Tsmidao ghmerto (Holy God)* from him and fellow chanters in a graphical form (fig. 2).

This undefined method for documenting a Georgian chant is unknown to me. Despite the fact the documented song is an example of urban style chant of the later period<sup>6</sup>, I think it contains noteworthy information from the standpoint of the interrelation between polyphonic thinking and recorded text. The draft shows the direction of the top (or middle) part melody (parallel thirds), but the final movement in bars I and III (ex. 1). does not correspond to the top voice part. I think what is indicated here is the movement of the bass, which may also be testified by the repetition of a vowel in the verbal text (I completely exclude the possibility of chance or a mistake), i.e. two voice parts are united in one draft which indicates to the performer's polyphonic thinking, inner perception of the vertical (combination of different voices during single-part performance is not an unusual occurrence for Georgian singers). If my supposition is correct, we may arrive at a conclusion of major importance for Georgian musicology: a similar principle of polyphonic thinking may be reflected in the neumatic documentation of the single-voice recording.

Polikarpe was not able to chant using his father's graphic draft. *Shen khar venakhi* as performed by him was documented by Kalistrate Samushia as follows:

***Shein-sheinkharu-veen-aaaaaaaa-khi-aakhlad-damyvaiaaaa-vee-buuuuuuuuu-lii-noruchei-eienu-keee-tii-li-daaanerguuuuuuu-lii-aaalo-alo-vordo-msuurneeeeeeee-lii-saa-mutkhiiis-piraaaaaiaaghmo-suuuuuuuu-lii-taia-ta-vi-tvisi-mzeeeee-khaaruu-gadmobrtsqün-vaa-leeebuli*** (Samushia, 2001: 19)<sup>7</sup>.

As we see this recording is based on the allusion of the accurate number of vowels, and differs from other analogous examples that we have at hand by the distribution of syllables in the horizontal. For comparison I'd like to introduce a manuscript from the materials of Georgian World War I prisoners in German camps (1917, Münster); this belongs to Atanase Gegelia – from the village of Salkhino (Samegrelo) (fig. 3)<sup>8</sup> (Tsursumia & Ziegler, 2014: 22).

Presented in the chart is the first phrase from a different version of *Shen khar venakhi*, which testifies how different the Khubulavas' version is (fig. 4).

At this stage the performed audio analysis indicates its connection with the chant tradition of the Shemokmedi School, which can be explained by the unity of the Guria-Samegrelo Eparchy and the closeness of the disciples from Martvili and Shemokmedi.

The chants surviving in Polikarpe Khubulava's musical consciousness testify to the viability of the centuries-old (at least two-century-old) local chant tradition. Their notation and fundamental study is a possibility for the future.

### Notes

<sup>1</sup> Polikarpe Khubulava passed away in 2015 at the age of ninety. The 2013–2014 interviews are preserved in the author's personal archive

<sup>2</sup> Unfortunately these recordings preserved in Moscow are unknown to us. On the educational CDs published by the International Centre for Georgian Folk Song Polikarpe Khubulava sings a particular voice part together with other performers

<sup>3</sup> I am very grateful to Mr. Giorgi Donadze (Executive Director of the State Folklore Centre), Archil Burchuladze (sound engineer), Ucha Pataridze (coordinator), Nukri Iremashvili (driver) and Nino

Mamporia (Head of Zugdidi Culture Office)

- <sup>4</sup> It is true that Polikarpe often visited Gurians (e.g. the Erkomaishvilis, Domenti Karchava), but he never chanted church hymns with them
- <sup>5</sup> Ioane Minchkhi (10<sup>th</sup> c), Stepane Sananoisdze (10<sup>th</sup> c), Ioane Mtavarepiskoposi (11<sup>th</sup> c), Ioane Mesvete (11<sup>th</sup> c.), Tsminda Mghvdelmtavari Anton Tsagarel-Chqondideli (18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> cc), Romanoz Mesvete (19<sup>th</sup> c), Davit Chqondideli (19<sup>th</sup> c) and others
- <sup>6</sup> In the 19<sup>th</sup> century the Russian church replaced the traditional chant with such a chant. It is known that Georgians could listen to a church service performed in Georgian language only on Easter Day. The Communist regime completely prohibited church service. Chants were retained by families and thus they survived to this day
- <sup>7</sup> “You are a vineyard /newly blossomed/Fresh, young sapling, planted in Eden/ A fragrant poplar, grown in Paradise/ May God adorn you/ no one is more worthy of praise/ you yourself are the sun, shining brilliantly”. The author of the text of *Shen khar venakhi* – the iambus for the Virgin is Demetre I (1125–1156) – the son of King David IV (David the Builder); he composed the verse when he was a monk at David Gareji Monastery. The author of the tune is unknown. This liturgical chant is performed at matins and is also included in wedding chants
- <sup>8</sup> “Oh, swallow beautiful /canary pure/dove gold-colored/ sweet voiced turtle dove/ desert loving/sapling of the desert/Christ’s predecessor, make me fertile for my good deeds”. St. John the Baptist Chant – 29 August-Beheading Day

### References

- Chijavadze, Otar (comp.). (1974). *Kartuli khalkhuri simgherebi. Megruli (Georgian Folk Songs. Megrelian)*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Chitanava, Davit. (2010). *Eklesiebi da tavdatsviti nagebobebi samegreloshi (Churches and Defensive Constructions in Samegrelo)*. Tbilisi: Mtsignobari (in Georgian)
- Kalandadze, Nino and Urushadze, Lela. (2003). “Shtrikhebi portretisatvis – Rema Shelegia” (“Traits to the Portrait – Rema Shelegia”). In: *Kartuli khalkhuri simgheris ostatebi. Samegrelo, t. II (Masters of Georgian Folk Song, Samegrelo, vol. II)*. Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian)
- Samushia, Kalistrate. (2001). *Dzveli kolkhuri (megruli) leks-simgherebi (Old Kolkhetian (Megrelian) Verses and Songs)*. Zugdidi: Egrisis matsne (in Georgian)
- Sukhiashvili, Magda. (2007). “Dimitri (Dito) Chalaganidze”. In: *Kartuli khalkhuri simgheris ostatebi. Samegrelo, t. II (Masters of Georgian Folk Song, Samegrelo, vol. II)*. Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian)
- Tsurtsunia, Rusudan and Ziegler, Susanne (editors). (2014). *Echoes from the Past: Georgian Prisoners’ Songs Recorded on Wax Cylinders in Germany 1916–1918*. Disc II – Written Documents, 3, 2– 6. Tbilisi: Cezanne
- Urushadze, Lela. (2007). “Interview with Polikarpe Khubulava”. In: *Kartuli khalkhuri simgheris ostate-*

*bi. Samegrelo*, t. IV (*Masters of Georgian Folk Song, Samegrelo*, vol. IV). Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian)

Zemtsovsky, Izaly. (2002). “[Polyphony as a Way of Creating and Thinking: The Musical Identity of Homo polyphonicus](#)”. In: *The I International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 45–53. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Zhvania, Tinatin. (2003). “Dzuku Lolua”. In: *Kartuli khalkhuri simgheris ostatebi. Samegrelo*, t. I (*Masters of Georgian Folk Song, Samegrelo*, vol. I). Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian)

### Notated collections

Erkvanidze, Malkhaz (Comp.). (2003). *Kartuli saeklesio da salkhino sagaloblebi, Guruli kilo [Georgian Church and Feast Chants (Gurian mode)]*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)

Erkvanidze, Malkhaz and Veshapidze, Levan. (Comp.). (2003). *Kartuli galoba, gelatis skola (Georgian Chant, Gelati School)*. Tbilisi: Khelovneba

Erkvanidze, Malkhaz (Comp.). (2011). *Kartuli saeklesio galoba, gelatis skola. T. VI (Georgian Church Chant, Gelati School, vol. VI)*. Tbilisi: Chant Centre of the Georgian Patriarchy

Erkomaishvili, Anzor. (Comp.). (2005). *Artem Erkomaishvilis sanoto krebuli. (Artem Erkomaishvili's Notated Collection)*. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song

Kokeladze, Grigol. (Comp.). (1984). *Asi kartuli khalkhuri simghera (One Hundred Georgian Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba

### Handwritten sources

Kokeladze, Grigol (comp.). Handwritten notated collections; Archive of the Georgian Folk Music Laboratory of the Tbilisi State Conservatoire, manuscripts N5, 7, 8 (in Georgian)

### Audio examples

The chants are performed by Polikarpe Khubulava, 2014, April. (Preserved at an Archive of the Folklore State Centre of Georgia)

1. *Mertskhalo, mshveniero* (Oh, swallow beautiful) – high voice
2. *Mertskhalo, mshveniero* – middle
3. *Mertskhalo, mshveniero* – bass
4. *Mertskhalo, mshveniero* – attempt of association of voices
5. *Qriste agdga (Christ is risen from the dead)* – high voice

6. *Qriste agdga* – middle
7. *Qriste agdga* – bass
8. *Qriste agdga* – attempt of association of voices
9. *Shen khar venakhi* (You are a vineyard) – high voice
10. *Shen khar venakhi* – middle
11. *Shen khar venakhi* – bass
12. *Shen khar venakhi* – attempt of association of voices

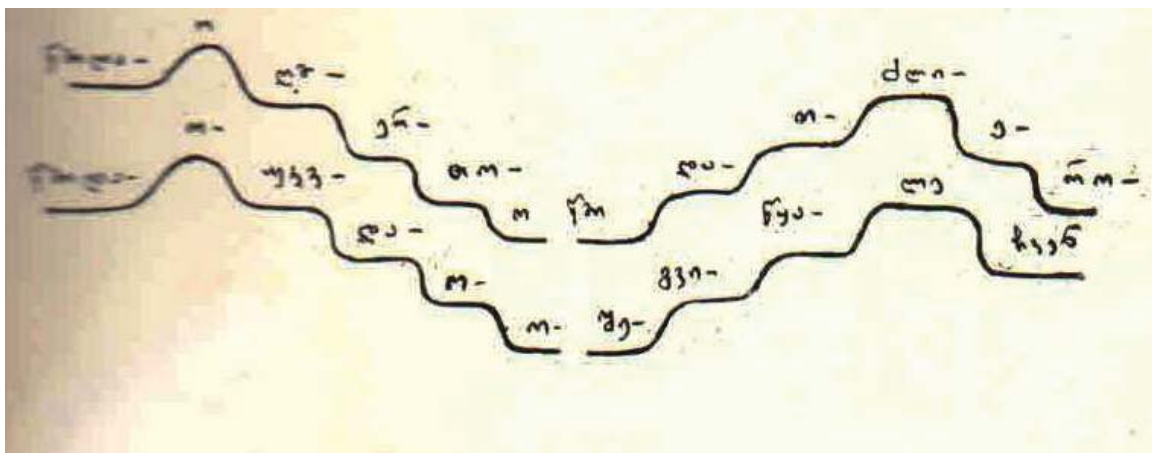
Translated by *Maia Kachkachishvili*

**სურათი 1.** ზუგდიდი, 2014. პოლიკარპე ხუბულავას ჩანერის პროცესი  
**Figure 1.** Zugdidi, 2014. Recording session with Polikarpe Khubulava



**სურათი 2.** წმიდაო ღმერთოს ერასტი ხუბულავას მიერ ჩანერგილი გრაფიკული ნახაზი (ჩიჯავაძე, 1974: 15)

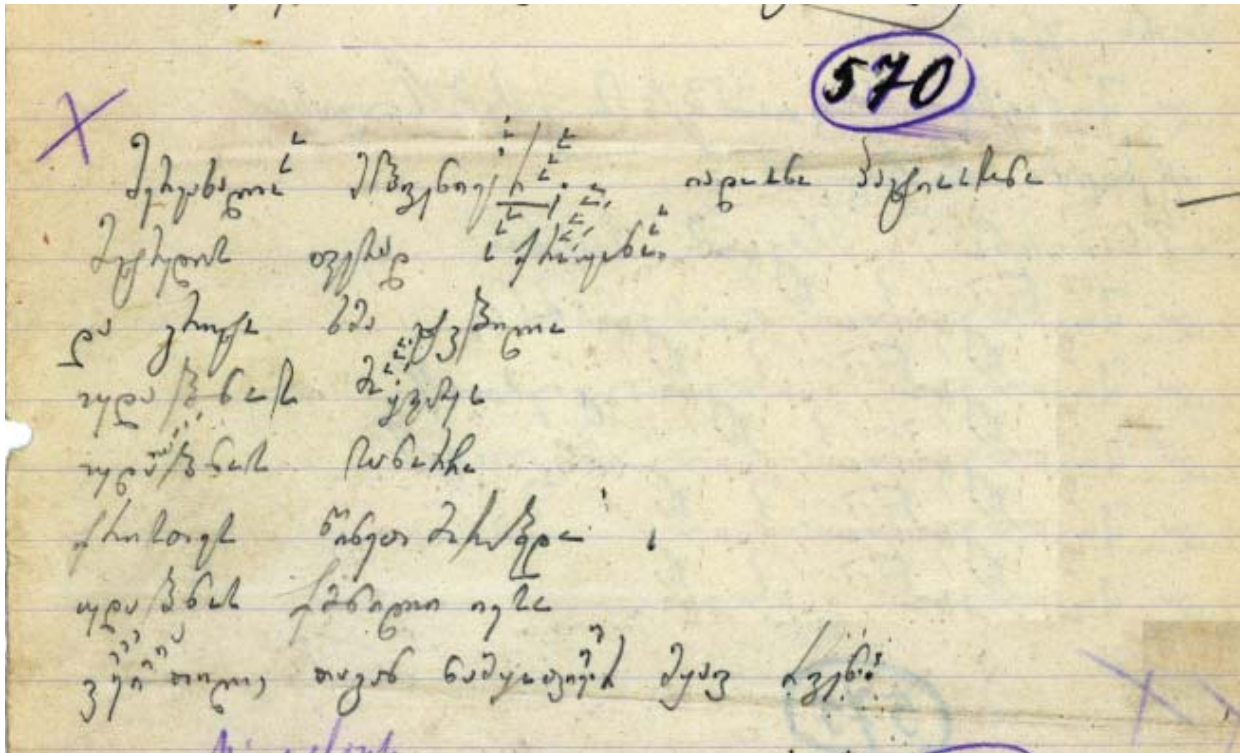
**Figure 2.** The graphic representation of *Tsmidao ghmerto (Holy God)*, made by Erasti Khubulava (Chijavadze, 1974: 15)





**სურათი 3.** მერცხალო, მშვენიეროს ხელნაწერი პირველი მსოფლიო ომის გერმანული ბანაკების ქართველ ტყვეთა მასალებიდან (წურწუშია და ციგლერი, 2014: 22)

**Figure 3.** The manuscript *Oh, swallow beautiful* from the materials of Georgian World War I prisoners in German camps (1917, Münster) (Tsurtsumia and Ziegler, 2014: 22)



**სურათი 4.** შენ ხარ ვენახის სხვადასხვა ვარიანტის სიტყვიერი ტექსტის პირველი ფრაზების შედარება

**Figure 4.** The comparison of the initial phrases from different versions of *Shen khar venakhi*

სუბულავე- ბის ვარიანტი (სავარაუდოდ, მარტვილის სკოლა)	გელათის სკოლა	გელათის სკოლა	პატარავას ვარიანტი (შემოქ- მედის სკოლა)	ა. ერქომაიშვილის ვარიანტი (შემოქ- მედის სკოლა)
შეინ-შეინ ხარუ ვეენ- ააააააა-ხი	შენ ხარ ვენაააააბი (ერქვანიძე და ვეშაპიძე, 2003: 326)	შენ ხარ ვეენაააააბი (ერ- ქვანიძე, 2011: 151)	შენ ხარ ვეენაააააბი (ერქვანიძე, 2003: 12)	შენ ხარ ვეე- ნააააბი (ერქომაიშვილი, 2005: 58)

Martvili School (Khubulavas' version)	Gelati School	Gelati School	Shemokmedi School (Patarava's version)	Shemokmedi School (A.Erkomaishvili's version)
Shein-shein kharu veen- aaaaaaa-khi (probably, Martvili School)	Shen khar vee- naaaakhi (Erqvanidze and Veshapidze, 2003: 326)	Shen khar veenaaaaaakhi (Erqvanidze, 2011: 151)	Shen khar veenaaaaaakhi Erqvanidze, 2003: 12)	Shen khar veenaaaakhi (Erqomaishvili, 2005: 58)

**მაგალითი 1.** წმიდაო ღმერთო, ჩაწერილი ოთარ ჩიჯავაძის მიერ ერასტი ხუბულავასაგან 1959 წელს (ჩიჯავაძე, 1974: 15)

**Example 1.** *Tsmidao ghmerto (Holy God)*, recorded by Otar Chijavadze from Erasti Khubulava (Chijavadze, 1974: 15)

*Andante*

წმი-რ-ო მო-ხო, წმი-რ-ო, მო-ე-ხო,  
 წმი-რ-ო მო-ხო, წმი-რ-ო, მო-ე-ხო,  
 წმი-რ-ო, ყ-სპა-ვო, შე-გვი-ნა-ოე ჰუა!  
 წმი-რ-ო, ყ-სპა-ვო, შე-გვი-ნა-ოე ჰუა!

**აჭარული ნადური სიმღერების კომპოზიციური და  
დრამატურგიული თავისებურებანი  
(სიმფონიზმის პრობლემა)**

საქართველოში ნადი კოლექტიური შრომის უძველესი ფორმა იყო, რომელსაც შრომის პროცესის გასაადვილებლად ხშირად თან სიმღერა ახლდა. სიმღერა იყო როგორც მომუშავეთა გამამხნეველი, ასევე შრომის რიტმის მარეგულირებელი საწყისი. დასავლურ-ქართულ კოლექტიურ შრომის სიმღერებს შორის აჭარული, კერძოდ კი, ქობულეთური ნადურები პოლიფონიური მრავალხმიანობის, ფორმაქმნადობისა და დრამატურგიული აზროვნების მაღალი დონით გამოირჩევა.

რადგანაც ქობულეთური ნადური სიმღერა, ძირითადად, ოთხხმიანია, მისი ორპირული (ორგუნდოვანი, ანტიფონური) შესრულებისათვის სულ ცოტა რვა კაცი იყო საჭირო: ორი დამწყები (მთქმელი), ორი გამყივანი, ორი შემხმობარი და ორი ბანი. რთულმა ოთხხმიანობამ განაპირობა ხმების სახელწოდებებისა და მათი ფუნქციების განსაზღვრის მრავალგვარობა: პირველი ხმა – გამყივანი, წვრილი, კრინი, ანუ კრიმანჭული. პირველი ხმის პარტია ძალიან მაღალ რეგისტრშია, მის შესასრულებლად საჭიროა არაბუნებრივი ხმით ყვირილი, თუმცა, ძირითადად, განსხვავდება კრიმანჭულის ტიპის მელოდიური საქცევებისგან; მეორე – მთქმელი, მომძახნელი, მელექსე. ეს ერთგვარი შემოძახილია, რომლითაც სიმღერა იწყება. ამ ხმაში ხდება ძირითადი ტექსტის გატარება, ლექსის თქმა. მესამე – შემხმობარი (იგივე მაღალი ბანი), რომელსაც ისევე, როგორც ბანს, ჰარმონიული ფუძის ფუნქცია აქვს (ამ ფუნქციის მატარებელია, ნაწილობრივ, კრიმანჭულის ინტონაციაც გამყივანის პარტიაში, რომელიც მაშინ ჩნდება, როდესაც ბანი მოძრავი მელოდიის შემსრულებელია); მეოთხე – ბანი, რომელსაც ქობულეთურ ნადურებში საკმაოდ დამოუკიდებელი მელოდიური სურათი შეიძლება ჰქონდეს.

ყანური სიმღერა, მკვლევრებისა და თავად შემსრულებლების აღნიშვნით, ძალიან რთული იყო და ამიტომ კარგი მომღერლები ესაჭიროებოდა. ყანურის კარგი შემსრულებელი ყოველთვის დიდად ფასობდა. ცნობილია შემთხვევა, როდესაც ნადური სიმღერების იშვიათ შემსრულებელს გარდაცვალების შემდეგ ზარის ნაცვლად ნადური უმღერეს და ამით დიდი პატივი სცეს (წულაძე, 1971: 17).

ოცამდე სიმღერისგან შემდგარი ქობულეთური ნადურების ციკლის შესრულება მთელი დღის განმავლობაში იყო განანილებული: დილიდან სადილობამდე, სადილობიდან სამხრობამდე და სამხრობიდან საღამომდე. შორიდან მსმენელი ადვილად არჩევდა, თუ რომელ სიმღერას მღეროდა ნადი. ამგვარად, სიმღერა დროის საზომიც იყო.

ქობულეთური ნადური სიმღერები გამოირჩევა ფორმის მასშტაბურობითა და დრამატურგიული აზროვნების საკმაოდ მაღალი დონით. ვლადიმერ ახოზაძის მიერ ჩანერგილი აჭარული ნადური სიმღერების გაანალიზებისას ჩემი ყურადღება მიიქცია სიმღერების ფორმის აქტიურმა მიზანმიმართულებამ, დრამატურგიისა და ფორმაქმნადობის



ელემენტების ღრმა გააზრებულობამ და ურთიერთშეკავშირებულობამ, განვითარების ლოგიკურობამ. ზემოთ ხსენებულმა თავისებურებებმა და ნადური სიმღერების ფორმაქმნადობის პროცესის ისეთმა თვისებებმა, როგორიც არის: უწყვეტი ჩამოყალიბების პროცესი, სიმღერის დასაწყისში ექსპონირებული მასალის ხარისხობრივად სხვა რანგში აყვანა, დრამატურგიის ტიპი, რომელსაც მუსიკალური იდეის მოქმედებაში გახსნა ახასიათებს, – საფუძველი მომცა ნადური სიმღერების სიმფონიზმზე, მათ ჭეშმარიტ სიმფონიურ გაქანებაზე მესაუბრა. სიმფონიზმის ცნება პირველად გაჩნდა საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში ბორის ასაფიევის ნაშრომებში და მუსიკალური დრამატურგიის კონკრეტულ ტიპს დაუკავშირდა, რომელიც მუსიკალური აზროვნების მაღალი რანგის მაჩვენებელი და სიმბოლო გახდა (Асафьев, 1971). იმის მიუხედავად, თუ როგორია ყოველი კონკრეტული ნაწარმოების დრამატურგიული მოდელი ან მისი კომპოზიციური სქემა, ზემოთ ჩამოთვლილი თავისებურებები განაპირობებენ ნაწარმოების სიმფონიზებულიობას, რაც მხატვრულ-მუსიკალური აზრის უწყვეტობაში, მის ღრმა და მრავალმხრივ გახსნაში ვლინდება.

ქობულეთური ნადური სიმღერების დრამატურგიულ და კომპოზიციურ თავისებურებებზე სასაუბროდ არაერთი ნიმუში გავაანალიზე, თუმცა, ამჯერად მაგალითის სახით მოვიყვან ვლადიმერ ახოზაძის მიერ ჩანერილ, მასშტაბურობით და სირთულით გამორჩეულ ერთ-ერთ სიმღერას *ქალი ვიყავ აზნაური* (ახოზაძე, 1961). ამ სახელწოდების სიმღერა სადილობიდან სამხრობამდე, ანუ დღის ყველაზე ვრცელ მონაკვეთში სრულდებოდა, რამაც, ბუნებრივია, გავლენა იქონია სიმღერის მასშტაბებსა და მისი ფორმაქმნადობის თავისებურებებზე.

სიმღერა იწყება შესავლის ფუნქციის მატარებელი მონაკვეთით, რომელსაც არ ახასიათებს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული მეტრო-რიტმული პულსაცია და სტრუქტურული აზროვნება. ეს ნაწილი, თითქოს, ყანის სხვადასხვა კუთხეში მყოფ ნადის წევრებს შორის გადაძახილს ასახავს. პირველივე ტაქტებიდანვე ჟღერს მთავარი ინტონაციური ბირთვი. მთქმელისა (იმავე მომძახნელის) და შემხმობარის პარტიაში აჟღერებული ბგერები („d“ და „e“) (მაგ. 1), ასევე მთქმელის პარტიაში გამღერებული ინტონაცია (e, d, fis#) შემდგომ მთელი სიმღერის კილო-ინტონაციური საფუძველი ხდება.

ამგვარად, შესავალი კილოში თავისებური აწყობაა, კილოს საყრდენი ბგერების მონიშვნა. როგორც, ზოგადად, საგუნდო აზროვნებისათვის არის დამახასიათებელი, აჭარულ ნადურ სიმღერებშიც თემატურ-ინტონაციური საფუძველი ხდება არა ინდივიდუალიზებული თემა, არამედ კონკრეტული სემანტიკური ინფორმაციის მატარებელი ინტონაციური ბირთვი და შემდგომ მოცემულია მისი განვითარების გზა. სიმღერა იწყება მცირე ზომის ინტონაციური ბირთვის ექსპონირებით, რომელიც ყველაზე მასშტაბურ სახეს ნადური სიმღერების განვითარებად ნაწილში აღწევს, ხოლო დამაბოლოებელი ნაწილებისათვის დამახასიათებელი ხდება ჩამოყალიბებული თემატური ფორმულის თანდათანობითი რედუცირება და მისი პირველადი მასშტაბების აღდგენა.

შესავლის შემდეგ მთქმელის პარტიაში სიმღერის მთავარი ჰანგი აჟღერდება და იწყება პირველი ნაწილი. ამ ეპიზოდიდან დაწყებული მთქმელსა და გამყივანს შორის დიალოგია, შემხმობარს კი საყრდენი ბგერა (e) უჭირავს. მთქმელის პარტიაში მოცემული მთავარი მელოდია, როგორც ერთგვარი Cantus firmus-ი, სიმღერის ბოლომდე არ იცვლის თავის პოზიციას. ჰანგი მუხლობრივი პრინციპით ვითარდება და მონაცვლეობით ჟღერს ორი გუნდის პარტიაში (მაგ. 2). საწყისი ინტონაციური ბირთვი (e, d, fis#)) მთელი ორმუხლიანი ჰანგის კილოური განვითარების კოდიც ხდება (d mix, e eol, fis#).

სიმღერის მუსიკალური ქსოვილის ყველა მაორგანიზებელ პარამეტრში განმსაზღვრელი როლი აქვს განვითარების, განახლების პრინციპს. სიმღერის პირველ ნაწილში მოცემული მთავარი ჰანგის სტრუქტურა განუწყვეტლივ განიცდის განახლებას, მისი მასშტაბური ერთეული ფართოვდება, ანუ გრძელდება მისი ჩამოყალიბებისა და გაშლა-განვითარების პროცესი (მაგ. 3). განახლების პროცესში წამყვანი ადგილი უჭირავს ვარიაციულ-ვარიანტული განვითარების ხერხებს. მაგალითად, მეორე გუნდის მიერ ატაცებულ ჰანგში, მართალია, არ იცვლება მთქმელის პარტია, მაგრამ გამყივანის მელოდია განიცდის რიტმულ-ინტონაციურ და მელოდიურ განახლებას. როგორც ქართული ხალხური აზროვნებისათვის არის დამახასიათებელი, ქობულეთურ ნადურებშიც ვლინდება იმპროვიზაციულობისა და კონსტანტური, წინასწარ გააზრებული, კონსტრუირებული ერთეულის (აქ: მთქმელის პარტიაში სასიმღერო მუხლის პირველადი სტრუქტურა და შემდგომ მისი გამოყენება ყოველი მუხლის თემატური მასალის საფუძვლად) თანაარსებობა. სასიმღერო სტრუქტურის გაფართოება და ვარიანტულ-ვარიაციული ცვლილებების რიგი იწყება უკვე პირველი გუნდის მიერ ნამღერი მომდევნო მონაკვეთიდან. განახლებისა და ძირეული ცვლილებების ინიციატორი და „გენერატორი“, ძირითადად, პირველი გუნდის შესრულებაა. ერთმანეთთან ვარიანტულ დამოკიდებულებაში იმყოფება პირველი გუნდის მიერ ნამღერი მუხლები (როდესაც მუხლის მასშტაბიც კი იცვლება), ხოლო მეორე გუნდის მიერ გამეორებისას მუსიკალურ ტექსტს, წინამდებარე ვარიანტთან მიმართებით, მხოლოდ მცირე ვარიაციული ცვლილებები ემატება.

სიმღერის მომდევნო, ახალი ნაწილის დაწყება ცეზურულადაც არის გამოყოფილი. ხდება ხმების გამოთიშვა, ახალი ნაწილის მთავარი ჰანგის ექსპონირებას კვლავ მთქმელი ახდენს. ამ ნაწილიდან მუსიკალურ ქსოვილში ერთვება დაბალი ბანი და სიმღერა ოთხ ხმაში აჟღერდება. თუკი პირველ ნაწილში ხდებოდა მთავარი ჰანგის თანდათანობითი მასშტაბური გაფართოება, ფორმირებული სტრუქტურა მეორე ნაწილში უცვლელი მასშტაბით მეორდება. სამაგიეროდ, ცვალებადობის, ვარიანტულ-ვარიაციული განვითარების ტალღას აქ მთქმელის, ანუ სიმღერის მთავარი ჰანგი ემორჩილება (უცვლელი რჩება მხოლოდ დამაბოლოებელი, საკადანსო ნაგებობა). ჟღერადობის მრავალფეროვნებას, მის ვარიანტულობას ქმნის სასიმღერო მუხლში კრიმანჭულისა და გამყივანის განსხვავებული მელოდიური ორნამენტის მქონე ინტონაციების მონაცვლეობა (მაგ. 4, 4ა).

ფუნქციურად მომდევნო ფაზის, მესამე ნაწილის დასაწყისი კვლავ ხმების გამოთიშვით არის აღნიშნული. ამ მომენტს ხაზს უსვამს ასევე მცირე ზომის ფრაზების ორპირული გამეორება. მთელ მეორე ნაწილში ძირითადი სასიმღერო მუხლის მასშტაბი წინა ნაწილთან შედარებით შეკვეცილია და რედუცირების ეს პროცესი მომდევნო დასკვნით ნაწილში, კოდაშიც გრძელდება. მესამე ნაწილში სასიმღერო სტრუქტურის შემცირება გამოიწვია შრომის პროცესის აჩქარებამ და, შესაბამისად, სიმღერის ტემპისა და დინამიკის მატებამ. სიმღერის ბოლოსკენ ტემპი და დაძაბულობა იმდენად მაღალია, რომ მომღერლები ამ ნაწილის შესრულებისას ტექსტის გამღერების ნაცვლად მოკლე, ერთმარცვლიან გლოსოლალიებსა და შეძახილებზე გადადიან. სიმღერის დინამიური განვითარების კულმინაციურ მწვერვალზე ოთხხმიანი ვერტიკალი მხოლოდ ორი აკორდით, თითოეული ხმა კი ორი ბგერის მონაცვლეობით შემოიფარგლება. სიმღერა ხმების თანდათანობით გამოთიშვით მთავრდება. სულ ბოლოს შემხმობარის პარტიაში ორი ბგერა ისმის.



გაანალიზებული ნიმუშიდან ჩანს, რომ ნადური სიმღერის ფორმაქმნადობის პროცესი ემორჩილება გამჭოლი განვითარების პრინციპს. მიუხედავად ნადური სიმღერების ფორმის შიდა ფაზებად, ნაწილებად დაყოფისა და მათი ფუნქციური განსხვავებულობისა, თითოეული მათგანი ჩართულია მთავარი მუსიკალური იდეის და თემატიზმის გამჭოლი განვითარების ერთიან პროცესში. ფაზებად დაყოფა ნადური სიმღერის დრამატურგიის განვითარების ახალ ეტაპზე გადასვლის მაჩვენებელია.

სიმღერის ერთიანი დინამიური განვითარების მიზანმიმართული პროცესის სამი განსხვავებული ფაზა არა საფეხურებრივად, არამედ სპირალისებური პრინციპითაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, რაც სიმფონიზმის იდეის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია. ნადური სიმღერების შესავალი და პირველი ნაწილი მთავარი მუსიკალური სახისა და თემატიზმის ფორმირების, მისი ჩამოყალიბების პროცესია. კომპოზიციურად ეს, ასევე, არის თავისებური გარბენი დინამიური მექანიზმის „გასახურებლად“, მის მოძრაობაში მოსაყვანად; მომდევნო, მეორე, ზოგჯერ, მესამე ნაწილიც – განვითარებადი მონაკვეთია, რომლის ფარგლებშიც ხდება თემატიზმის ხარისხობრივად ახალ რანგში აყვანა: უკვე ფორმირებული მთავარი მუსიკალური აზრის სხვადასხვა პრიზმაში ჭვრეტა, მისი შინაგანი პოტენციალის სხვადასხვა მიმართულებით განვითარება, ახალი „ნახნაგების ძიების“ პროცესი; დამაბოლოებელი ნაწილი მთელი დინამიური გაქანების მწვერვალი და, ამავდროულად, გაშლა-განვითარების წინამდებარე ტალღის დამამუხრუჭებელი ეტაპია. თუკი სიმღერის მესამე ნაწილში ტემპი და შინაგანი დინამიკა მაქსიმალურ ნიშნულს აღწევს, კოდა ამ დინამიური სიმფონიზებული პროცესის ლოგიკური დასკვნაა. კულმინაციურ წერტილზე სიმღერის ერთბაშად განწყვეტის ნაცვლად მოცემულია მისი ნელ-ნელა ქრობის პროცესი, ხმების თანდათანობით გამოთიშვით, ანუ იმავე წერტილამდე მიყვანით, საიდანაც დაიწყო თემატიზმის გაშლა-განვითარების პროცესი.

მართალია, განხილული სიმღერის დრამატურგიული პროცესი მონოთემატურ საფუძველზეა აგებული, მაგრამ მთავარი თემატური მასალის მოტივურ დონეზე შეიმჩნევა ორი განსხვავებული საწყისის მატარებელ ინტონაციათა ჭიდილი, რაც სიმფონიზებული დრამატურგიის ერთ-ერთ ღრმა შინაარსობრივ-იდეურ ხაზს უკავშირდება და დრამატურგიული პროცესების შინაგანი მამოძრავებელი ფაქტორია. ეს არის შემართებითი, ვაჟკაცური, უფრო აქტიური მუხტის მატარებელი, მხედრული და ლამქრული სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ინტონაციები და მათთან შედარებით უფრო პასიური, დაღმავალი, პოზიციურად ქვემოთ მიმართული, ვარდნითი ინტონაციები. ამ ორი ტიპის ინტონაციათა ჭიდილი ნადურებში განზოგადებულად შეიძლება დაუუკავშიროთ მძიმე შრომის პროცესის სირთულის, მასთან შეჭიდებისა და მისი გადალახვის იდეას. ამიტომ, შემთხვევითი არ არის, რომ სიმღერის ჩამწერის, ვლადიმერ ახობაძის სიტყვებით, ნადური სიმღერის ჟღერადობა საომარ ყიჟინას ემსგავსებოდა.

ნადური სიმღერის სიმფონიზებული განვითარების თავისებურ თეზა-ანტითეზად იქცევა მუდმივის, კონსტანტურისა და ცვალებადის, ვარიანტის და ინვარიანტის, ოსტინატურობის და ვარიანტულობა-ვარიაციულობის პრინციპების მონაცვლეობა და თანაარსებობა, როგორც მთელი კომპოზიციის მაკრო მასშტაბზე, ასევე, მის სხვადასხვა დონეზე. მთელი სიმღერის მასშტაბით მოცემულია მათი დიალექტური სინთეზი: ოსტინატურობა ხდება ცვალებადობის ერთ-ერთი წინაპირობა, მოძრაობის და ენერგეტიკის უზრუნველსაყოფი შიდა მექანიზმი, ის საწყისი, რომელიც ბოძს აძლევს ცვალებადობას. ამ პროცესს მუსიკალური სახის განვითარება თვისობრივი სიახლისკენ მიჰყავს,

რაც სიმფონიზმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თავისებურებაა. ოსტინატურობასთან ერთად, აჭარული ნადური სიმღერების თემატური მასალის განახლების, ცვალებადობის საფუძველი ხდება ვარიანტულ-ვარიაციული განვითარება შედარებით სტაბილური, უცვლელი სტრუქტურის ფარგლებში. სტრუქტურის მასშტაბი იცვლება მთელი ფორმის დრამატურგიული განვითარების ერთი ფაზიდან მეორეზე გადასვლისას.

მართალია, აჭარულ ნადურ სიმღერებში მუსიკალური აზროვნების უწყვეტობა და დინამიზმი შრომითი პროცესის უწყვეტობასა და დინამიზმს უკავშირდება, მაგრამ მათში მიმდინარე ურთულესი მუსიკალური მოვლენები, განსაკუთრებით, მუსიკალური იდეის გაშლა-განვითარების სიმფონიზებული ტიპის დრამატურგიული მოდელი, ნადურ სიმღერებს მაღალმხატვრული მუსიკალური ფენომენის სტატუსს აძლევს და უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე, უბრალოდ, შრომის თანმხლებ და მას დაქვემდებარებულ სიმღერას (ვიდეომაგ. 1).

### გამოყენებული ლიტერატურა

ახობაძე, ვლადიმერ. (1961). *ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები*. ბათუმი: სახელმწიფო გამომცემლობა

წულაძე, აპოლონ. (1971). *ეთნოგრაფიული გურია*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო

Асафьев, Борис. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Л.: Музыка

### ვიდეომაგალითი

1. ნადური – ფრაგმენტი დოკუმენტური ფილმიდან *ოთხხმიანი სიმღერა*. რეჟისორი ოთარ ჭიაურელი, 1950-იანი წლები. ფილმი დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში

NATIA DEKANOSIDZE  
(GEORGIA)

### THE COMPOSITIONAL AND DRAMATURGICAL PECULIARITIES OF ACHARAN HELPERS' SONGS (*NADURI*) (PROBLEM OF SYMPHONISM)

*Nadi* (laborers, helping their neighbour in the fields at harvest time free of charge) was the oldest form of collective work in Georgia, and in order to make the process easier it was usually accompanied by singing. Singing both encouraged the workers and set the rhythm of the task. Of the collective work songs of western Georgia, acharan among them, Kobuletian *Naduri* songs are distinguished in particular for their high level of polyphony, structure and dramatic thinking.

As the Kobuletian *Naduri* song is basically four-part, at least eight people were needed for its double-choir, antiphonic performance: two beginners (*mtkmeli*, reciting the text), two high-pitched voices (*gamqivani*), two high-pitched bass parts (*shemkhmobari*), and two bass parts. This complicated four-part singing conditioned the diversity of the voice names and their functions. The part of the first voice (*gamqivani*, *tsvrili*, *krini*, i.e. *krimanchuli*) is in a very high register, it needs to be sung in an unnaturally high voice, though it differs basically from the *Krimanchuli*-type melodic movements;<sup>1</sup> the second – *mtkmeli*, *momdzakhneli*, *melekse* – is a sort of lead voice, which begins the song. This voice presents the main text and recites the lyrics. The third is *shemkhmobari* (the high-pitched bass part), which like the bass parts functions as the harmonic basis (this function is partially performed by the *krimanchuli* intonation in the *gamqivani* (very high-pitched) part; in the *gamqivani* (the high-pitched voice) part the *krimanchuli* intonation emerges when the bass part performs a movable melody). The fourth is the bass part, which may present a quite independent melodic picture in Kobuletian *Naduri* songs.

As researchers and performers think it was very difficult to sing the *Naduri* song, it needed good performers. A good singer of *Naduri* songs was valued highly. There were cases when, after the death of some excellent performer of *Naduri* songs, instead of the traditional dirge a *Naduri* song was sung at their funeral, which indicated great respect for the deceased (Tsuladze, 1971: 17).

The performance of an approximately twenty-song-cycle of the Kobuletian *Naduri* songs was staged over the whole day: from morning till lunch-time, from lunch until dinner and from dinner until evening. From a distance the listener could easily guess which song the helpers were singing. Thus the song also indicated the time of day. Kobuletian *Naduri* songs are distinguished by their large-scale form and quite a high level of dramaturgical thinking. When analyzing the acharan *Naduri* songs recorded by Vladimer Akhobadze my attention was drawn to the active realization of the form of the songs, a deep understanding of the dramaturgical elements of their form-creation and interconnection and the logic of their development. The peculiarities mentioned above and such characteristic features of the form-creation of the *Naduri* songs as the continuous formation process, raising the material presented at the beginning of the song to a new rank, the dramaturgical type characterized by the opening of the musical idea in an action – all this gave me grounds to speak about the symphonism of the *Naduri* songs, their true symphonic range. The notion of symphonism first appeared in the Soviet musical science in Boris Asafiev's works and was associated with a concrete dramaturgical musical type which became the indicator and symbol of the high-lev-

el musical thinking (Asafiev, 1971). Despite the fact of what kind of dramaturgical model of each concrete piece of music and its compositional scheme are, all the specific features mentioned above condition the symphonized character of the work which is indicated in the continuity of the musical consciousness and the deep expression of the idea.

In order to be able to discuss the specific dramaturgical and compositional features of Kobule-tian *Naduri* songs, I have analyzed quite a few specimens, though in this case I am going to present as a specimen one of the songs *Kali viqav aznauri*, recorded by Vladimer Akhobadze (Akhobadze, 1961); the song is distinguished by its large-scale and complicated character. This song was performed in the period from lunch to dinner, i.e. during the longest part of the day, which, understandably influenced the characteristic features of the scale and the form of the song.

The song begins with the section functioning as an introduction; it has no distinctly established metric and rhythmical pulsation and structural thinking. This part seems to indicate the helpers positioned in different parts of the cornfield and addressing one another. The main intonational nucleus sounds are heard in the very first bars. The sounds of the leading and the high-pitched bass parts (“d” and “e”) and also the ascending and descending intonation (e, d, fis#) sounding in the leading part subsequently become the mode-intonational basis of the whole song (ex. 1).

Thus the introduction is a sort of tuning up within the mode, the identification of the basic sounds. As it is generally characteristic of the choral thinking in acharan helpers’ songs (*Naduri*) too, it is not the individualized topic that becomes the thematic-intonational basis, but the intonational nucleus that carries the concrete semantic information, and further on the way of its development is presented. The song begins by representing a small intonational nucleus which reaches the highest scale in the developing parts of the helpers’ songs, but the gradual reduction of the established thematic formula and the restoration of its original scales become characteristic of the concluding parts.

After the introduction the main tune starts to sound in the leading part and the first section begins. Beginning from this episode there is a dialogue between the leading singer (*mtkmeli*) and the high-pitched voice (*gamqivani*) while the high-pitched bass holds the basic sound (e). The main tune present in the leading part, as a sort of *Cantus firmus*, does not change its position until the end of the song. The melody develops according to the stanza principle sounding alternately in the parts of two choirs (ex. 2). The initial intonational nucleus (e, d, fis#) also becomes the code of the mode development of the whole two-stanza tune (d mix, e eol, fis#).

The principle of development and renewal plays a defining role in all the organizing parameters of the musical texture of the song. The basic tune structure of the first part of the song undergoes permanent renovation, its scale is expanding i.e. the process of its spreading and developing continues (ex. 3). In the process of renovation the leading place is occupied by the methods of the variation and version development. For instance, in the tune taken up by the second choir, though the leading part is not changed, the tune of the high-pitched voice undergoes rhythmic-intonational and melodic renewal. As it is characteristic of the Georgian popular thinking in the *Naduri* songs the coexistence of the improvisation and the constant, premeditated, constructed unit (in this case the initial structure of the singing stanza in the leading part and subsequently its use as the thematic basis of the thematic material of each stanza) is expressed. The expansion of the singing structure and the row of the variant-version changes begin from the portion following the one already sung by the first choir. The initiator and “generator” of the renovation and fundamental changes is mainly the performance of the first choir. The stanzas sung by the first choir are in the variational

dependence on each other (when even the scale of the stanza is changed), and when repeated by the second choir the version of the musical text undergoes only very little alteration in comparison with the preceding variant of the musical text.

The beginning of the following new part of the song is indicated dynamically. The voices are removed and the basic tune is represented again in the lead part. Beginning from this part the low-pitched bass joins in the musical texture and the song sounds in four parts. If in the first part the main tune was expanding in scale gradually, the structure formed in the second part is repeated on the same scale. Instead, here the wave of alternation, variational-version development is obeyed by the main tune of the lead singer i.e. of the song (only the concluding cadencial structure remains unchanged). The diversity of sounding, its variants, are formed by the alternation of the intonations of different melodic harmony of the *krimanchuli* (yodel) and the high-pitched voice *gamkivani* (ex. 4, 4a).

The beginning of the third phase is again marked by the removal of the voices. It is also emphasized by the antiphonal repetition of short phrases. In the whole second part the scale of the basic singing stanza is reduced in comparison to the first part and this process of reduction is also continued in the concluding part the coda. In the third part the reduction of the singing structure is caused by the growth of the labour process and accordingly by the increase of the tempo and dynamics. Towards the end of the song the tempo and tension are so great that when performing this part the singers instead of ascending and descending pass on to short, one-syllable nonsense-syllables and exclamations. On the culminating peak of the dynamic development of the song the four-part vertical is limited to only two chords, and each voice to the alteration of two sounds. The song finishes with the gradual removal of voices. At the very end in the part of the lead-singer two sounds are heard. An analysis of the specimen shows that the formation process of *Naduri* songs obeys the principle of the through development. In spite of the division of the *Naduri* songs into inner phases and parts and their functional difference, each of them is included in the single through process of the main musical and thematic idea. The division into phases is indicative of passing on to a new stage in the development of the drama of *Naduri* songs.

In the whole target-oriented dynamic process the three different phases are connected with one another not on the step-by-step but the spiral principle, which is one of the most characteristic features of symphonism. The introduction to and the first part of the helpers' songs are a process of the formation and themes of the chief musical aspect. Compositionally it is a sort of "warming up" the mechanism in order to put it into action; the following second, and sometimes even the third part, is a developing portion within which the themes are raised to a new qualitative level: the main musical idea, that has already taken shape, is viewed in different lights, its inner potential being developed in various directions. It is a process of looking for "new facets"; the concluding part is the peak of the whole dynamic drive at the same time being the hindering stage of the wave preceding its spreading and developing. If in the third part of the song the tempo and inner dynamics reach their maximum index, the coda is a logical conclusion of this dynamic, symphonized process. Instead of abruptly stopping the song at the culminating point the process of its gradual disappearance takes place; the voices are removed by stages, i.e. they are brought to the point whence the spreading and development of the themes begins.

Though the dramatic process of the song under discussion is built on a monothematic foundation, on the melodic level of the main thematic material the struggle between the intonations proceeding from different sources can be noticed, which is connected with one of the deep seman-



tic-ideological lines of the symphonized drama and is the internal motive factor of the dramatic processes. These are the vehement, courageous, passionate intonations characteristic of marching songs and the descending intonations, more passive and oriented downward in comparison with the former. The struggle between these two types of intonation in the *Naduri* songs may be generally associated with the idea of the difficulty of the labour process, grappling with this difficulty and overcoming it. Therefore it is no mere chance that as Vladimer Akhobadze, who recorded the song, says the sound of the *Naduri* song is reminiscent of a war cry.

The alternation and coexistence of the principles of the perpetual, constant and the changeable, variants and invariants, ostinato elements and the variational become a kind of thesis and antithesis – both on the macro scale of the whole composition and on its different levels. On the scale of the whole song their dialectical synthesis is presented: the ostinato element becomes one of the preconditions of the changeability, the inner mechanism guaranteeing the movement and energetics, the source that stimulates the changeability. This process leads the development of the musical aspect to a qualitative innovation, which is one of the most important characteristic features of symphonism. Alongside with the ostinato elements the basis of the renovation and changeability of acharan *Naduri* songs is formed by the variational-version development within the limits of a comparatively stable, invariable structure. The scale of the structure is changed when the whole form goes from one phase of its development to another.

It is true that in acharan *Naduri* songs the continuity of the musical thinking and dynamics is associated with the continuity and dynamics of the labour process, but the most complicated musical phenomena that occur in it, especially the symphonized-type drama model of spreading and developing the musical idea lends the helpers' songs the status of a highly artistic phenomenon and places them higher than the simple songs that accompany or are subordinated to the labour process (video ex. 1).

### Notes

- <sup>1</sup> A concrete form of melodic ornamentation (melodic jumps often on fifth and addition third)

### References

- Akhobadze, Vladimer. (1961). *Kartuli (acharuli) simgherebi (Georgian (Acharan) Songs)*. Batumi: State Publishing House (in Georgian)
- Asafiev, Boris. (1971). *Muzikalnaya forma kak protsess (Musical Form as a Process)*. Leningrad: Muzika (in Russian)
- Tsuladze, Apolon. (1971). *Etnograpiuli guria (Ethnographic Guria)*. Tbilisi: Sabchota sakartvelo (in Georgian)

### Video example

1. *Naduri* – fragment from the documental film *Four-part Singing* by Otar Chiaureli, 1950s. Preserved at the National State Archive

**მაგალითი 1.** ნადურის ინტონაციური ბირთვი

**Example 1.** Mode-intonational basis of *Naduri*

**მაგალითი 2.** ჰანგი მუხლობრივი პრინციპით ვითარდება და მონაცვლეობით ჟღერს ორი გუნდის პარტიაში

**Example 2.** The melody develops according to the stanza principle sounding alternately in the parts of two choirs

ა)

ა)



First system of the musical score. It consists of three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Georgian. A red box with two vertical bars is placed above the first staff at the end of the first measure. A yellow box highlights the second and third measures of the second staff.



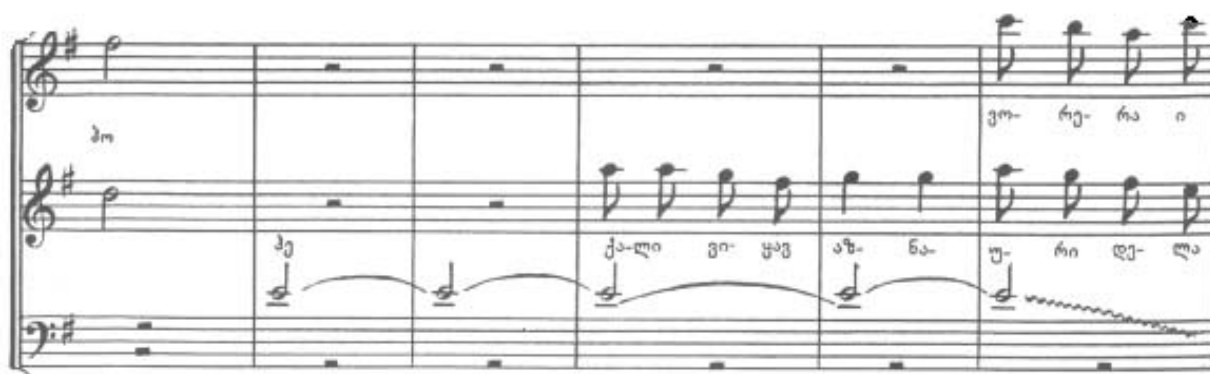
Second system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are in Georgian. A yellow box highlights the first and second measures of the second staff.



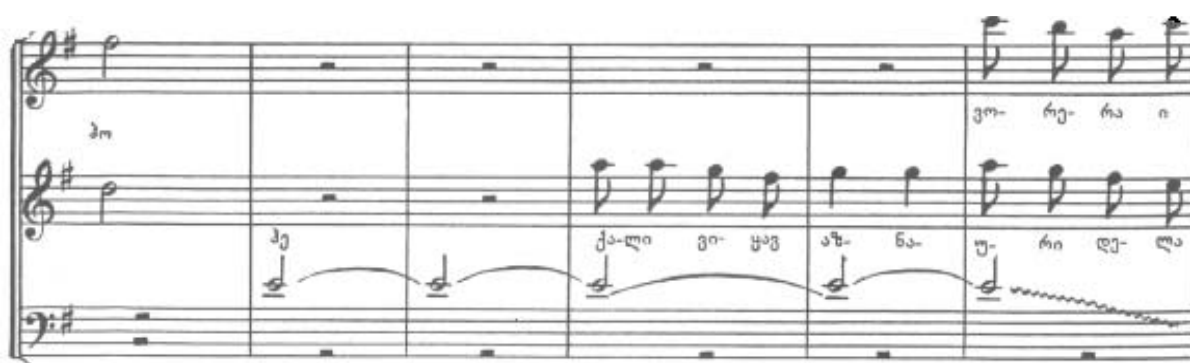
Third system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are in Georgian. A yellow box highlights the first and second measures of the second staff.

ბ)

b)



Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are in Georgian. A yellow box highlights the first and second measures of the second staff.



მაგალითი 3. ჰანგის სტრუქტურის ჩამოყალიბებისა და გაშლა-განვითარების პროცესი  
Example 3. The process of basic tune structure's spreading and developing





**მაგალითი 4.** კრიმანჭულისა და გამყივანის განსხვავებული მელოდირი ორნამენტის მქონე ინტონაციების მონაცვლეობა

**Example 4.** The alternation of the intonations of different melodic harmony of the *krimanchuli* (yodel) and the high-pitched voice *gamkivani*

ა)

a)





ბ)

b)

The image shows a musical score for a song in Georgian. It consists of two systems, each with three staves (treble, middle, and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system has a yellow circle around a measure in the top staff and a red box around a measure in the middle staff. The second system continues the melody and accompaniment. The lyrics are in Georgian and are written below the staves.

**System 1:**

- Top staff: *მ- რე-რა მ- რე-რა და*
- Middle staff: *ა- მ ვოა ღი- ლა*
- Bass staff: *ჰე- ვა ღი- ლა ჰე ვა ჰე- ა ჰე*

**System 2:**

- Top staff: *რი მ რი მ რი მ რი მ მ- რი მ- რე- რა მ- რე-რა მ- ღე- ლა*
- Middle staff: *არ მივ- ყვე- ბი- მ თა- ვის ნე- ბით ნაა- ნი- ნა*
- Bass staff: *ჰე- ა ვა ჰე ვა ჰე- ა ჰე*

**დაივა რაჩიუნაიტა-ვიჩინიუნა**  
**(ლიტვა)**

**უახლესი ლიტვური მრავალხმიანობა:  
ტიპოლოგიისა და ტერმინოლოგიის საკითხები**

წინამდებარე მოხსენებაში განვიხილავ შედარებით ახალ ლიტვურ მრავალხმიანობას და შევეცდები შემოგთავაზოთ მისი კლასიფიკაცია. იგი განსხვავდება სხვადასხვა ეთნოკულტურული რეგიონებისა და ლოკალური ტრადიციების მიხედვით. ამ ფორმების ზოგიერთი ნაირსახეობა (დღეს უკვე გამქრალი და გადაშენების პირას მისული) შემორჩენილია მხოლოდ რამდენიმე ჩანაწერში, მაშინ როცა ტრადიციის საკმაოდ დიდი ნაწილი დღესაც აგრძელებს სიცოცხლეს. ამგვარად, აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებული ნებისმიერი განზოგადება და დასკვნა დღეს საკამათო შეიძლება იყოს.

ლიტვურ ეთნომუსიკოლოგიაში, უახლესი ან შედარებით თანამედროვე ფესვების მქონე მრავალხმიანი სიმღერა (ან დაკვრა) ჩვეულებრივ განიხილება, როგორც ჰომოფონია, რის გამოც ამ ფენომენს ფუნქციონალურ ჰარმონიასთან (ან ზოგად ჰარმონიასთან) აკავშირებენ. მიუხედავად გარკვეული ნაკლოვანებებისა და შეზღუდვებისა, ტერმინი „ჰომოფონია“ ფართოდ გამოიყენება სხვადასხვა ევროპელი ხალხის სიმღერის უახლესი სტილის და ტრადიციის დასახასიათებლად. ანდა ბეიტანეს მიხედვით, რომლის კლასიფიკაციაც ოსკარ ელჩეკის მრავალხმიანი მუსიკის კარგად ცნობილი ტიპოლოგიიდანაა ამოზრდილი (Elschek, 1963), ლატვიური ჰომოფონია ეფუძნება შესრულების სხვადასხვა ტექნიკას: ვარიაცია, (ორნამენტირება), პარალელიზმი, საპირისპირო მიმართულება, პედალი, ოსტინატო, თანმხლები ხმები, ჰარმონია და ა.შ. (Beitāne, 2006: 27). მის მსგავსად, უახლესი ლიტვური მრავალხმიანი სიმღერაც ასევე შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც არსობრივად ჰომოფონიური, მაგრამ უამრავი შუალედური ფორმის მატარებელი.

ტერმინი „ჰომოფონია“ არ არის ზუსტი და არ ასახავს მრავალხმიანი სიმღერის მთელ მრავალფეროვნებას. მეორე მხრივ, ამ ტერმინს მაინც იყენებენ, განსაკუთრებით მაშინ, როცა სურთ უახლესი ფესვების მქონე მრავალხმიანი სიმღერის გამოყოფა ადრეული პოლიფონიიდან. ლიტვური ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ფარგლებში, ჰომოფონიური მრავალხმიანი მუსიკა ტრადიციულად გაგებულია, როგორც სუტარტინესის, ანუ პოლიფონიური სიმღერის სტილისგან თვისებრივად განსხვავებული სტილი.

**მრავალხმიანი უახლესი სიმღერის ადგილობრივი ტერმინოლოგია**

ლიტვური ჰომოფონიური სიმღერის სტილი ძირითადად 2 და 3-ხმიანია (იშვიათად 4 ან 5-ხმიანი), სადაც ერთი მომღერალი ასრულებს წამყვანის, ხოლო სხვა (ან სხვები) – თანხლების ფუნქციას. თანხლებას ლიტვის სხვადასხვა რეგიონში *ტურავოჟიმას* (*tūravojimas*) ეწოდება; სიტყვა წარმოიშვა ზმნიდან *tūravoti* (პოლონური *wtórawać* – თანხლება ინსტრუმენტით; სხვისი აზრის, იდეის გამყარება და ა.შ.). ლიტვის სხვადასხვა რეგიონში შეიძლება სხვა ტერმინებიც შეგვხვდეს. ჟემაიტიელი მომღერლების თანახმად, წამყვანი მომღერალი „ავითარებს და „უსასრულოდ“ აბრუნებს მელოდიას“

(*išlinguoja, išvingiuoja*), „განფენს მას“ (*išlanksto*), მაშინ, როცა დანარჩენი მომღერლები თანხლებას უწევენ მას (*pritaria*), ხანდახან კი უმატებენ დაბალ ხმას („bass“) (*Sungailienė, 2009*). ტერმინი *bosavimas* (სიმღერა/დაკვრა დაბალ ხმაში) (აგრეთვე *basavojimas, bosijimas*) გვხვდება იმ ტერმინთა შორის, რომლებიც აღწერენ თანხლებას. სხვადასხვა მომღერლისთვის ტერმინ *bosavimas*-ს შეიძლება განსხვავებული მნიშვნელობა ჰქონდეს:

1) *bosavimas* როგორც ყველაზე დაბალი (მესამე) ხმა. *bosavimas* უმრავლეს შემთხვევაში აღნიშნავს მესამე (ჩვეულებრივ, ყველაზე დაბალ) ხმას, რომელიც მაშინ ჩნდება, როდესაც სამი ან მეტი ადამიანი მღერის ერთდროულად და ხაზს უსვამს ტონიკას ან დომინანტას ლექსის დასასრულს ან კადანსს. ისეთი ტერმინი, როგორიცაა *bosyti, pri-bosyti* გამოხატავს ინდივიდუალური ხმის კონკრეტულ ფუნქციას. თუმცა, მომღერლები ხანდახან არ მიიჩნევენ მესამე ხმას (რომელიც აქცენტირებას უკეთებს ტონიკისა და დომინანტის ფუნქციებს) როგორც *bosavimas* „ბანს“.

2) *bosavimas* არის მეორე ხმა, რომელიც თანხლებას უწევს მელოდიას ტონიკით და დომინანტით. მელოდიის ტონიკით და დომინანტით თანხლების მეთოდი აღმოაჩინა ჯუოზას კარტენისმა 1935 წელს უკმერგეში. კარტენისმა აღნიშნა, რომ ზოგიერთი სიმღერა „სრულდება ან აკომპანემენტით – ტერციებით (*tūravojant*) ან ბანის დამატებით (*bosuojant*)“ (*Račiūnaitė-Vyčinienė, 2009*). „სავარაუდოდ სიმღერის თანხლებები ერთმანეთის გვერდი-გვერდ ფუნქციონირებდა და მომღერლებს ჰქონდა საშუალება თავად აერჩიათ ერთ-ერთი მათგანი. ან შესაძლოა ისინი სამხმიანი სიმღერის შემადგენელი ნაწილი იყო (სიმღერები შეიცავენ შუა ხმასაც და ბანსაც, რაც, ასევე, აღნიშნულია კერტენისის მიერ)?“

3) *bosijimas* – თანხლება „ხმაზე დაფენით“. „შემატიიას ვოკალურ ტრადიციაში *bosijimas* ყოველთვის არ აღნიშნავს დაბალი ხმით სიმღერას. ზოგიერთი გვარწმუნებს, რომ ბანი უნდა ედებოდეს ხმას ანუ „ეფინებოდეს მას“. მას ასრულებენ მაღალი ხმის მქონე მამაკაცები: „მამაკაცები, თუკი მათ შეუძლიათ, ამატებენ ბანს ზევიდან და ასრულებენ მას ქალებთან ერთად“ (*Z. Jonika*) (*Sungailienė, 2009: 54*). ასე, რომ „ზევიდან დამატებული ბანი შეიძლება იყოს თანხლების ხმა, რომელიც იმით გამოირჩევა, რომ სრულდება მაღალი ხმის მიერ ქალებთან ერთად და ამის გამო, გააჩნია განსხვავებული სახელი და ფუნქცია“.

4) *bosavojimas* – სილაბური ბანის პედალი დიატონური კილოს მეხუთე საფეხურიდან. თანხლების ეს მეთოდი ჩანერილია მე-20 საუკუნის ბოლოს პანევეჟისთან ახლოს, სოფელ ნიბრაგალისში. ბანის აკომპანემენტის ეს სტილი ახასიათებს ქალთა სიმღერის ტრადიციას. მომღერლებმა აღნიშნეს, რომ „ჟღერადობა საკმაოდ სუსტი და, თითქოს, მყარ ბაზისს მოკლებულია“, როცა მხოლოდ ქალები ასრულებენ. როდესაც 21-ე საუკუნის დასაწყისში გავესაუბრე მომღერლებს, აღმოჩნდა, რომ ნიბრაგალის სასიმღერო ტრადიცია ხასიათდება არა მარტო *bosavojimas*-თი, არამედ *tranavimas*-თიც (*Račiūnaitė-Vyčinienė, 2006*).

5) *Tranavimas* – ხმა, რომელიც *bosavimas*-ზე უფრო დაბალია (მეოთხე ხმა). *Tranavimas* აღწერილია, როგორც „უნწყვეტი, დაბალი, მოსაწყენი ზუზუნით ჟღერადობა“ და მის შემსრულებელს ეწოდება *tranuotojas* ან *tranas* (ბურდონი). ზმნა *tranuoti* (ბურდონი) ნიშნავს „გადათრევას, ამოღებას“, *tranas* კი ნიშნავს „ბურდონს ან მამალ ფუტკარს“. ნიბრაგალის სოფლის მომღერლები ვერ იხსენებენ ზუსტად როგორი იყო *tranavimas* მელოდიური ხაზი, მაგრამ შეუძლიათ დეტალურად აღწერონ სიმღერის სტილი: „ეს *tranas* ... პედალს გავს... იგი აძლიერებს მხოლოდ დაბალ ტონს... და გავს ბზუილს/

ზუზუნს...“<sup>1</sup>. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, *tranavimas* ტრადიციის შესახებ ცნობები მრავლად მოგვეპოვება. *tranavimas* ორივე ნაირსახეობა (*tranuoti* ნიშნავს: „გადაათრიე მძიმედ“, *tranas* ნიშნავს „ზუზუნს ან მამალ ფუტკარს“) გვაფიქრებინებს, რომ ნიბრაგალის სასიმღერო ტრადიციაში ყველაზე დაბალი ხმა ზუზუნებდა (შესაძლოა, სრულდებოდა როგორც უწყვეტი ბურდონი). ასე რომ *tranavimas* ნიბრაგალიდან ეკუთვნის ბურდონული პოლიფონიის უფრო ფართო (ევროპულ) არეალს.

სხვა ტერმინი *ūžimas* (ზუზუნი), ასევე გამოიყენებოდა *tranavimas* მსგავსი სასიმღერო სტილის დასახასიათებლად. ადგილობრივ ტერმინოლოგიაში *ūžimas* შეიძლება შემდეგი მნიშვნელობები გააჩნდეს:

1) *ūžimas* – **უწყვეტი ბურდონი ჯგუფურ სუტარტინესში**. *სუტარტინესის* ეს ფორმა პოლიფონიური *სუტარტინესის*გან განსხვავდება მონაწილეთა (4–20) და ხმათა რაოდენობის სიმრავლით და ჰომოფონიური მუსიკალური ქსოვილით. ბანის პარტია, ჩვეულებრივ, წარმოადგენს ერთ უწყვეტ დაბალ ხმას, რომელიც ინტონირებულია ხმოვნით *ო-ო-ო* (ზოგჯერ ზუზუნი მიიღწევა ორი მეზობელი ტონის იმიტირებით) (*Račiūnatė-Vyčinienė*, 2006).

2) *ūžtinės* სიმღერები – სიმღერა ზუზუნით. ჟემაიტელმა მომღერალმა ონა ნორკიენე (დაბადებული 1896 წ.) მოუთხრო თავის ქალიშვილს *ūžtinės* სიმღერების შესახებ, რომლებსაც ახალგაზრდობაში ასრულებდა. ისინი სრულდებოდა ჯგუფის მიერ, სადაც მამაკაცები უსიტყვოდ „ზუზუნებდნენ“ ბანის პარტიას, მაგრამ გაგრძელებულ „ჰოოოოო“-ს ყველაზე დაბალ ბგერაზე, ან რამდენიმე განსხვავებულ ბგერაზე<sup>2</sup>.

3) *dzoo* სიმღერები – სიმღერა *dzoo*-თი. 1920 წელს, გინეიკიას სოფლის ხანშიშესული მამაკაცები, კელმის რეგიონიდან, იკრიბებოდნენ საღამოობით და მღეროდნენ სიმღერებს *dzoo*. როცა წამყვანი მომღერალი სტროფს ასრულებდა და ბოლო ბგერა ჯერ კიდევ ისმოდა, ყველა სხვა დანარჩენი მამაკაცი ზუზუნებდა გრძელ *dzoo*-ს დადაბლებულ ტერციაზე. როდესაც ზუზუნი ჩერდებოდა, წამყვანი მომღერალი აგრძელებდა შემდეგი სტროფით<sup>3</sup>.

როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითიდან ჩანს, მრავალი ადგილობრივი ტერმინი მოგვეპოვება, რომლებშიც მომღერლები აღწერენ ჰომოფონიური სიმღერის დამახასიათებელ თავისებურებებს. რა თქმა უნდა, ზოგიერთი მათგანი ცნობილია, ზოგიერთი კი შემორჩენილია სიმღერათა კოლექციებში, ადრეული მე-20 საუკუნის ჩანაწერებში ან აღმოჩენილია არც ისე დიდი ხნის წინ, 21-ე საუკუნის დამდეგს. ამ კვლევამ აჩვენა, რომ მომღერლები იყენებდნენ ზოგიერთ ზემოთ მოყვანილ ადგილობრივ ტერმინს (როგორიცაა *bosavimas* და *ūžimas*) მრავალხმიანი სიმღერის სრულიად განსხვავებული ფორმის დასახასიათებლად. აღნიშნული ხშირად წარმოადგენს ჰომოფონიის, ჰეტეროფონიის და პოლიფონიის შუალედურ ნაზავს. ადგილობრივი ტერმინოლოგიის ასეთი მრავალგვაროვნება განსაკუთრებით ართულებს ლიტერატურული მრავალხმიანი სიმღერის სხვადასხვა ტიპისა და ფორმის კლასიფიკაციას. მიუხედავად ამისა, მე შევეცდები შემოგთავაზოთ ლიტერატურული ჰომოფონიური მრავალხმიანი მუსიკის წინასწარი ტიპოლოგია, რომელიც ეფუძნება სხვადასხვა ქვეყანაში არსებული მრავალხმიანი სიმღერის განსხვავებულ კლასიფიკაციებს (სურ. 1). მე, აგრეთვე, მსურს შეგახსენოთ, რომ ეს ტიპოლოგია აჯამებს ლიტერატურული მრავალხმიანი სიმღერის ყველა ტიპს, რომელიც დღემდე ყოფილა დოკუმენტირებული.

მიუხედავად იმისა, რომ მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციაში მნიშვნელოვანი რეგიონალური განსხვავებებია სახეზე, გადავწყვიტეთ, ჩვენი ტიპოლოგია აგვეგო



არა სხვადასხვა რეგიონის განმასხვავებელ თავისებურებებზე დაყრდნობით, არამედ მრავალხმიანი მუსიკალური ქსოვილის გამორჩეული ტიპების მიხედვით, რადგან ზოგიერთი მათგანი მეტ-ნაკლებად არის წარმოდგენილი მრავალ რეგიონში. მრავალხმიანი მუსიკის ყველა ფორმის დეტალური განხილვა სცდება წინამდებარე გამოსვლის ფორმატს. ამის გამო, მე ყურადღებას შევაჩერებ რამდენიმე მათგანზე.

## 1. პარამონიულად ჰეტეროფონიული ფორმები

### 1.1. ჰეტეროფონია, რომელსაც უპირისპირდება ტერციების პარალელიზმი

ეს ფორმები ჩაიწერა ხელით კერტენისმა 1935 წელს გელვონაიში (აღმოსავლეთ აუკსტაიტიია). მათ მიხედვით ყველაზე ორიგინალური მონოფონიური მელოდიები სრულდებოდა ჰეტეროფონიულად: „ისინი სრულდებოდა ორ ან მეტ მელოდიად, რომლებიც პარალელურად ან დაპირისპირებით ვითარდებოდა განვითარების გარკვეულ ეტაპზე. ამ სხვა მელოდიებს არ გააჩნდათ მყარი ფორმა: ყოველი მომღერალი მათგან თითქოს ახალს ქმნის და უსადაგებს მათ სიმღერის საერთო ხასიათს“ (LTR 649 [41:52]; LTR 651 [56, 59, 63]). სამწუხაროდ, ამ სასიმღერო ტრადიციის ამსახველი არანაირი ჩანაწერი არ არსებობს.

მრავალხმიანი სიმღერის უფრო ახალი მაგალითები ნაპოვნია ძუკიაში (სამხრეთ-აღმოსავლეთ ლიტვა); ისინი უნდა მივაკუთვნოთ იგივე ფორმას; სახეზეა ადრეული ჰეტეროფონიული სიმღერის და ტერციებში ან ნებისმიერ სხვა ინტერვალში თანხლების კომბინირება. პერლოჯას მომღერლები ახასიათებენ მინორული კილოს მელოდიებს, რომლის ტერციული თანხლება ზოგიერთ პასაჟში შესაძლებელია მხოლოდ, როგორც „ტორტმანი“ (ჩანწერილია ავტორის მიერ, 1999წ).

### 1.2. ჰეტეროფონია სილაბური ბურდონით

1909 წელს (Li Wo 49, 58) ძუკიაში ჩაწერილ ზოგიერთ სიმღერაში ჰეტეროფონიული მრავალხმიანი მუსიკალური ქსოვილი კომბინირებულია სილაბურ ბურდონულ თანხლებასთან. როგორც აღნიშნა აუსტე ნაკიენემ, რომელმაც ეს ჩანაწერები გამოიკვლია, 3 ხმიანი მუსიკალური ქსოვილი საკმაოდ რთულია (Nakienė, 2011: 183).

## 2. პარამონიულად უნისონური ფორმები

ამ ჯგუფში წარმოდგენილი მაგალითების ნაწილი ჩაწერილი იყო იზოლირებულ ტერიტორიებზე: უკმერგეში, მოლეტაიში, კედაინიაიში და პანევეჟისში (უფრო მეტი სიზუსტისთვის, მათ დასავლეთ ნაწილში) (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2009). ამ სიმღერების ყველაზე დამახასიათებელი ინტონაციური ფორმულა არის  $g-(h)-d-(h)-a-(h)-g-(d)$ , რომლიდანაც ვარაუდობთა უმრავლესობა წარმოიქმნება, მაგრამ ამ მელოდიათა ყველაზე დამახასიათებელი ინტონაცია თითქმის უცვლელი რჩება თალურ ფორმაში. როდესაც მომღერალთა ჯგუფი ასრულებს ამ სიმღერებს, თანმხლები ხმები მღერიან სუპერტონიკას უნისონში პირველ ხმასთან ერთად, სუბდომინანტურ საფეხურზე ჩამოსვლის გარეშე, რაც აუკუსტიკის „ტრადიციულ“ თანხლებაში მიღებულია. მეორე საფეხურს, ჩვეულებრივ, მოჰყვება პირველი საფეხური და ასე თანმიმდევრობა II-I-(II) სრულდება



უნისონში. უნისონური თანხლება უპირისპირდება ტერციებით, კვარტებით და კვინტებით თანხლებას.

### 3. ჰარმონიულად კონტრაპუნქტული ფორმები

#### 3.1. ჰომოფონია გაგრძელებული ბურდონით

##### 3.1.1. უცვლელი ბურდონი

გაგრძელებული უცვლელი ბურდონული ხმა ყველაზე გავრცელებული ფორმაა *სუტარტინესში*, რომლის სამშობლოც აუკშტიტიიას რეგიონია (ჩრდილო-აღმოსავლეთი ლიგვა). ეს არის ყველაზე დაბალი ბანის პარტია, რომელიც სრულდება „ზუზუნით“, ხმოვანზე *ო-ო-ო*. ზოგიერთ *სუტარტინესში* ეს ჟღერადობა ბაძავს ნისქვილის ჭრიჭინას ხმას ან გუდასტვირის ზუზუნს (მაგ. 1).

ზემოთ მოყვანილი სიმღერები დამახასიათებელი გაგრძელებული *dzoo*-თი, რომელიც, როგორც წესი, ჟღერს მელოდიის ბოლოს (ტერციის ინტერვალზე), ასევე შეიძლება მივაკუთვნოთ ამ ჯგუფს. ამ სასიმღერო ტრადიციის ჩანაწერები ასევე არ შემორჩენილა.

##### 3.1.2. ცვალებადი ბურდონი

*ūžtinēs* (ზუზუნა) სიმღერებს შემადიტიიდან ახასიათებთ თანხლება ცვალებადი ბურდონით. ამ სიმღერების მელოდიებს აქვთ განსხვავებული ნიშან-თვისებები: ამბიტუსი არ აღემატება კვარტას, აქცენტირებულია (მდგრადი) კვინტა, ტერცია და ნაკლებად კვარტა. თანხლების ხმა ჩვეულებრივ იმეორებს კილოს პირველ საფეხურს (ტონიკას), რომელიც ხანდახან უპირისპირდება კვინტას (დომინანტას) და ნაკლებად – სეკუნდას.

#### 3.2. ჰომოფონია სილაბური ბურდონით

##### 3.2.1. უცვლელი ბურდონი

ფონოგრაფით ჩანერილმა ადრეულმა ნიმუშებმა (რომლებიც თარიღდება 1909 წლით) გამოავლინა, რომ 3-ხმიან სიმღერას, რომელშიც მეორე ხმა ტერციებით და სხვა ინტერვალებით უწევს თანხლებას პირველ ხმას და მესამე ხმა იმეორებს ბანის პარტიას (დომინანტას ან ტონიკას), პირველად ვხვდებით სუვალკიაში (აქ უფრო გავრცელებულია ტერციებით თანხლება). რამდენიმე ასეთი სიმღერა ჩანერილია შილაგოტასში<sup>4</sup>.

უცვლელი სილაბური ბურდონის ჰარმონიულად კონტრაპუნქტული ფორმები ასევე გვხვდება აუკსტიტიიაში (შედარებით იშვიათად – შემადიტიიაში). უპირველეს ყოვლისა, მათ შორისა კოლექტიური *სუტარტინესი*, რომელშიც ერთ-ერთი დაბალი ხმა ეფუძნება კილოს პირველ საფეხურს და ჟღერს შემდეგი ტექსტი “*buvo buvo, kaip nebuvo*” (იყო იყო, ის იყო) ან “*buvo, buvo*” (იყო, იყო). ზოგჯერ, ამ ორი ვოკალური ბურდონის ნაცვლად გვეხმის გაგრძელებული ტონიკა და დომინანტა.

*bosavojimas* სილაბური ბანის ბურდონი, კილოს მეხუთე საფეხურზე, ახასიათებს ქალთა სასიმღერო ტრადიციას ნიბრაგალის სოფელში. ძნელი სათქმელია, რომ *bosavojimas*-ი მიკუთვნება იმ სიმღერებს, რომლებიც ემყარებიან კილოს I-II-III-V (მეოთხე გამოტოვებულია) საფეხურებზე აგებულ ინტონაციას. მეორე ხმა თანხლებას უწევს მელოდიას ტერციებით ან უნისონით (მაგ. 2).

### 3.2.2. ცვალებადი ბურდონი

სამხმიანი სიმღერის პირველი მაგალითი, რომელშიც მეორე ხმა თანხლებას უწევს ტერციებით და მესამე ხმა კი კილოს მეხუთე საფეხურით, ჩანერილია 1909 წელს ქალი მომღერლებისგან დისნასში (იგნალინას რეგიონი)<sup>5</sup>.

ბანის სიმღერა ორ ბგერაზე ერთ ან რამდენიმე ხმაში, ახასიათებს მომღერალთა უფრო დიდ ჯგუფებს (3–6 კაცამდე). სიმღერის ეს კონკრეტული მეთოდი (ზოგჯერ ბანს ემატება მესამე ბგერა კილოს მეორე საფეხურზე, რაც ჩვეულებრივ, ბანში 2 ბგერას იძლევა) დღემდე გვხვდება აუკსტაიტიიაში, როცა მომღერალთა უფრო დიდი ჯგუფები იკრიბებიან სამღერლად.

### 3.3. ჰომოფონია სალაპარაკო ბურდონით

ეს ფორმა ახასიათებს ჯგუფური სუტარტინესის გარკვეულ რაოდენობას, რომლებშიც ზოგიერთი დაბალი ხმა არ იმღერება, მაგრამ დეკლამირებს ზუსტი სიმაღლის არ მქონე ხმით, მაგალითად, დაბალ ტონებში იმეორებს ბიმ, ბამ.

### 3.4. ჰომოფონია ოსტინატოთი

ეს ფორმა გვხვდება უფრო ახალი წარმოშობის სუტარტინესში, რომელიც არ ემორჩილება ტრადიციული პოლიფონიური სუტარტინესის სტანდარტულ თვისებებს. მაგალითად, *O tai mano oželis, taitėla* (ო, ჩემი თხა, ტაიტელა) სუტარტინესში ჰომოფონიურ მელოდიას თანხლებას უწევს პერიოდულად გამეორებადი მოტივები, რომელიც ეფუძნება კილოს პირველ და მეხუთე საფეხურებს (მაგ. 3).

## 4. ჰარმონიული ფორმები

ამ ტიპის სიმღერის ყველა ნაირსახეობას დეტალურად არ ჩავუღრმავდები. საკმარისია აღინიშნოს, რომ მისი უამრავი სახეობა არსებობს. შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ ეს არის ყველაზე ფართოდ გავრელებული მრავალხმიანი სიმღერის ტიპი ლიტვაში. თვით ძუკიიაშიც კი, სადაც ჰარმონიულმა ფორმებმა თანდათან შეცვალა მონოფონიური სიმღერის მელოდიური სტრუქტურა (ეფუძნება რეგიონისთვის დამახასიათებელ მინორულ მოდალურ კილოებს). რთული იქნება იმ კონკრეტული ადგილების ზუსტი განსაზღვრა, სადაც ეს ფორმა გვხვდება; შესაბამისად, შემდეგი ქვესახეობები არის წარმოდგენილი მთელი რეგიონიდან.

- 2-ხმიანი სიმღერა, ტერციების პარალელიზმით (სუვალკია, ნაწილობრივ ჟემაიტიია და აუკშტაიტიია);
- 2-ხმიანი სიმღერა ტერციების და კვარტების პარალელიზმით (აუკშტაიტიია)
- 2-ხმიანი სიმღერა, ტერციების და კვარტების პარალელიზმით, როდესაც მელოდია სტატიურია (კილოს მეხუთე საფეხურის რეპეტიციის ფონზე) და მეორე ხმა მოძრაობს (უკმერგეს რეგიონი);
- 3-ხმიანი სიმღერა ტერციების პარალელიზმით და ტონიკა-დომინანტის ფუნქციის ოსტინატოთი (ჟემაიტიია – სკუოდასი, მაჟეიკაი, გირკალნისი, რესეინიაი; აუკშტაიტიია – ბირჟაი, კუპიშკისი);
- 4-ხმიანი სიმღერა ეპიზოდური ხუთი და/ან ექვს ხმიანი მუსიკალური ქსოვი-

ლით, რომელიც შეიცავს წამყვან ხმას, უფრო დაბალი ხმის თანხლებას (ეპიზოდურად იქმნება ორი ხმის მიერ) და უფრო მაღალი ხმის თანხლებას, რომელიც ამოიზრდება დაბალი ხმების ოქტავური დუბლირებით, ზოგჯერ დომინანტური ბანის ბურდონით (ჩრდილოეთ აუკმტაიტიია) და ა.შ.

**მომღერალთა ჯგუფების წევრების რაოდენობასა და კომპოზიციასთან დაკავშირებული საკითხები.** ჰარმონიული მრავალხმიანი სიმღერის მრავალფეროვანი ფორმები არსებობს. დეტალური შესწავლის შედეგად ჩნდება კითხვა – როგორ არიან ისინი დაკავშირებული ჯგუფში ადამიანების რაოდენობასთან? ჩვენ ხელთ არსებული აუდიოჩანაწერები არაერთგვაროვანია. მრავალხმიანი სიმღერების უმრავლესობა ჩანწერილი იყო მხოლოდ 2 მომღერლის მიერ. კიდევ უფრო ნაკლებია იმ მაგალითების რაოდენობა, რომლებშიც მონაწილეობს 3, 4, ან მეტი მომღერალი. ასე, რომ ნათელი არ არის, 2-ხმიანი სიმღერა უნდა გავიზროთ, როგორც სპეციფიკური ფენომენი, თუ ეს ფორმა მხოლოდ შემსრულებლთა რაოდენობითაა განსაზღვრული.

ხმათა რაოდენობასთან დაკავშირებული სხვა უმნიშვნელოვანესი საკითხია ვოკალური ანსამბლების შექმნის პრინციპი. ლიტვის სხვადასხვა რეგიონში განსხვავებული ფორმები მოგვეპოვება: მარტო ქალები (ზოგჯერ დაბალი ხმის მქონე ქალები მღერიან ოქტავას უფრო დაბლა, ვიდრე სხვები); მარტო მამაკაცები; ქალები და კაცები მღერიან, როგორც შერეული ანსამბლი ერთსა და იმავე კილოში განსხვავებული სიმაღლის მქონე ბგერებით: ქალები მაღალ, ხოლო კაცები დაბალ რეგისტრში (აუკმტაიტიია), ან ზოგიერთი მამაკაცი მღერის მაღალ რეგისტრში, ქალების დაბალ ხმებთან ერთად და ზოგიერთი მამაკაცი კი დაბალ რეგისტრში, ა.შ.<sup>6</sup>

ხმებს შორის სიმაღლის სხვაობა განაპირობებს თანხლების სხვადასხვა ტიპის წარმოშობას, ზოგიერთი ხმა ოქტავურ დუბლირებას განიცდის და ვარირდება.

#### 4.1. ჰომოფონია დაფენილი მაღალი ხმის თანხლებით

- 2-ხმიანი სიმღერა ტერციების/დეციმების პარალელიზმით – თანხლების მაღალი ხმა შემოდის მელოდიის მეორე ნახევარში (ჩრდილოეთ აუკმტაიტიია);
- 2-ხმიანი სიმღერა ტერციების/დეციმების პარალელიზმით: მელოდიის პირველ ნახევარში 2 ხმა მღერის უნისონში, შემდეგ თანხლების მაღალი ხმა შემოდის მელოდიის მეორე ნახევარში (ბირჟაის რეგიონი და ჩრდილოეთ აუკმტაიტიია);
- 2-ხმიანი სიმღერა სექსტების და ტერციების მონაცვლეობითი პარალელიზმით (ჩრდილოეთ აუკმტაიტიია), ა.შ.

ამ ტიპის სიმღერების საკმაოდ ცოტა მაგალითები მოგვეპოვება 1930-იანი (1935–39 წ.წ.) წლების ფონოგრაფულ ჩანაწერებში. ზოგიერთი მათგანი წარმოაჩენს ქალების წარმოუდგენლად მაღალ რეგისტრში სიმღერას  $c^2$ -დან  $c^3$ -მდე (მაგ. 4).

### 5. მონოფონიურად კონტრაპუნქტული ფორმები

ამ ტიპის სიმღერაში მონოფონიური მელოდია კომბინირებულია 2 სხვადასხვა სიმაღლის მქონე ბურდონულ თანხლებასთან (პირველი და მეხუთე საფეხურები).

### 5.1. მონოფონია ცვალებადი ბურდონით

ცვალებადი სილაბური ბურდონით თანხლების პირველი აუდიომაგალითები ჩან-ერილია 1909 წელს აღმოსავლეთ აუკშტაიტიიაში (იგნალინასა და ზარასაის რეგიონები) და აღმოსავლეთ ძუკიიაში (ადუტიშკის ტერიტორიაზე). თანხლების ეს ტიპი აღმოჩენილი იყო საველე ექსპედიციის დროს 1964 წელს იგნალინას რეგიონში ვაკლოვას იუოდპუსის მიერ (Juodpusis, 1966: 195).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თანხლების ის ტრადიცია, რომელიც ბანის დამატებას გულისხმობს (*bosavimas*) და ნიშნავს უწყვეტი ტონიკის და კვარტის ურთიერთდაპირისპირებას, ჩანერილი იყო პირველად 1935 წელს გელვონაის მიდამოებში (თუმცა ზოგჯერ *bosavimas* კომბინირებულია სამხმოვანების თანხლებასთან). თანხლების ეს ტიპი გამოიყენება მაჟორული და მინორული კილოს მქონე მელოდიებში (მაგ. 5).

ეს შეიძლება იყოს თანხლების უძველესი მეთოდი, რომელიც თავსებადი იყო როგორც მრავალხმიანი, ისე მონოფონიური ან „შუალედური ტიპის“ სიმღერისთვის. განვითარების მანძილზე ჩამოყალიბებულ ტიპში, 2 ხმა გარკვეულ ეტაპზე ერთიანდება უნისონში, როგორც ეს, მაგალითად, სიმღერა *Skrenda vanagas*-შია (შევარდენის გადაფრენა).

სავარაუდოდ, ზემოთ აღნიშნული ბანის დამატების – *bosavimas* – ტრადიცია წარმოიშვა ფუნქციონალური ჰარმონიის (ტონიკა და დომინანტის ფუნქციები) გავლენის გარეშე. ის შეიძლება მომდინარეობდეს მონოფონიური მელოდიებიდან, რომლებიც ფართოდ არის გავრცელებული ამ რეგიონში. ამ აზრს ამტკიცებს მონოფონიური სიმღერა *Joiau par girių* (მე მიმგ ზავრია ტყეებში), რომელიც ჩანერილია 1909 წელს ადუტიშკისში (Li Wo, 83). ეს კილოს საკითხია – სახეზეა კვინტური ტონალობის კილო და იწყება კვარტით, რომელიც აღმავალი მიმართულებით ვითარდება და მეორდება თანხმლები ხმების მიერ (მაგ. 6).

რა თქმა უნდა, მოყვანილი მოსაზრებები მჭიდროდ უკავშირდება სიმღერის შესრულების მანერას და სტილს, ინდივიდუალური ხმის ტემბრს ან კონკრეტული ტერიტორიების ნიშან-თვისებებს და ა.შ. მთელ რიგ შემთხვევებში, სიმღერის გაბატონებული სტილი შეიძლება იყოს დაბალი სიმაღლის მქონე, მკაცრი და ძლიერი, ერთგვარად ნედლი, დაუმუშავებელი მამაკაცის და ქალის ხმები, რომლებზეც აღბეჭდილია ძველი მოდალური ინტონაციის კვალი (მაგალითად, ჟემაიტეიას სიმღერები). სხვა შემთხვევებში, ძირითადად, გვხვდება მაღალი სიმაღლის მქონე მღერის მანერა აუკშტაიტიას ქალთა რეპერტუარში, რომელიც კარგად განვრთნილ ვოკალურ უნარებს წარმოაჩენს მკაცრი დიატონური კილოს ფარგლებში. იმ ფაქტის მიუხედავად, რომ ორივე მანერა, შესაძლოა, წარმოადგენდეს მრავალხმიანი სიმღერის ერთსა და იმავე ტიპს, ისინი არსებობენ და, აქედან გამომდინარე, უნდა განვიხილოთ, როგორც სრულიად განსხვავებულნი.

### დასკვნა

1. მიუხედავად იმისა, რომ უახლეს მრავალხმიან მუსიკას მიაკუთვნებენ ჰომოფონიის ტიპს, იგი შეიცავს შუალედური ფორმების ფართო ნაირსახეობას.

2. მე-20 საუკუნის ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებში გადაჭარბებულია საუბარი უახლესი სიმღერის სტილში ფუნქციონალური ჰარმონიის გავლენაზე<sup>7</sup>. ჰომოფონიური მრავალხმიანი სიმღერის ფესვები უფრო ძველია, ვიდრე ეს აქამდე იყო მიჩნეული



(Burksaitienė, 1990: 30)

3. ლიტერატურული მრავალხმიანი სიმღერის ნაირსახეობების სრული სპექტრის განხილვა გვაჩვენებს, რომ ზოგიერთ სახეობას შეცდომით შეიძლება ვუწოდოთ „უახლესი“. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს შუალედურ ფორმებში. ცხადია ყველაზე ძველი წარმოშობისაა 2 ხმის – მონოფონიური მელოდიისა და ცვლადი სილაბური ბურდონის<sup>8</sup> – კომბინირება. იგივე პრინციპი – მელოდიის და ბურდონული ბანის კომბინაცია არის სიმებიან საკრავზე დაკვრის უძველესი ტრადიციის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპი<sup>9</sup>.

4. მეორე მხრივ, შეიძლება გაჩნდეს ეჭვი იმის შესახებ, რომ ერთი საუკუნით ადრე (მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში) უახლესი მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიცია უფრო რთული იყო და შეიცავდა მრავლობით ვოკალურ ხმებს. ამას ნათლად ადასტურებს ნიბრაგალის სოფლის სიმღერის ტრადიცია, მიუხედავად იმისა, რომ მეოთხე ხმა – დაბალი *tranavimas* ხმა – დღეს აღარ გვხვდება. სახეზეა აგრეთვე 4 და 5-ხმიანი სიმღერა მელოდიის *tūravojimas*-ით, რომელიც ედება მელოდიას მაღალ რეგისტრში. ეს ფორმა გვხვდება აუკშტიტიიაში და კიდევ რამდენიმე სოფელში. შესაძლოა, ვინმემ ეს ფენომენი მიაწეროს საეკლესიო სიმღერის გავლენას, რადგან ბევრი ხალხური მომღერალი ადგილობრივი საეკლესიო გუნდის წევრიც იყო. ეს არ არის გასაკვირი, რადგან მე-20 საუკუნის დასაწყისში ლიტვაში მოქმედებდა 150-მდე საეკლესიო გუნდი. თუმცა, არ უნდა გავაზვიადოთ ადგილობრივ ხალხურ სასიმღერო ტრადიციაზე საეკლესიო გუნდების ზეგავლენის საკითხი, რადგან მაშინ ეს მხოლოდ პროცესის დასაწყისი იყო<sup>10</sup>. ჩემი დასკვნის განსამტკიცებლად მოვიყვან ივან ლეშნიკის მოსაზრებას, რომელიც მან სლოვენიურ ოთხხმიან (ხუთ-ხმიან) სასიმღერო სტილზე დაკვირვების შედეგად წამოაყენა<sup>11</sup>.

5. უახლესი ლიტერატურული მრავალხმიანი სიმღერა წარმოაჩენს მომღერლებს *numerus apertus* (ღია სიით) (Bernard Lortat-Jacob). მრავალხმიანი სიმღერის ფორმები შეიძლება განსხვავდებოდეს, რაც დამოკიდებულია ჯგუფში წევრების რაოდენობაზე (ორიდან მრავლობით მომღერალზე), მომღერლებს შორის ურთიერთგაგების დონეზე, ან შესრულების კონკრეტულ გარემოებასა და სხვა მრავალზე. მრავალხმიანი სიმღერა არის ცოცხალი ფენომენი. ამგვარად, უახლესი მრავალხმიანი მუსიკის მოქმედი ტიპოლოგია, ფაქტობრივად, წარმოადგენს *typologia aperta*-ს („ღია ტიპოლოგია“ რედ.).

**ტექსტში გამოყენებული აბრევიატურების** Li Wo, LTR განმარტება იხ. ინგლისურ ტექსტთან.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> სტასე ბარკაუსკიენეს და პეტრონელე კურულიენეს მონათხრობი 2009 წელს (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2010)

<sup>2</sup> ჟულია ნორკუტეს მონათხრობი (ცხოვრობს ვიდუკლეში, რესეინიას რეგიონში (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2001, 56)

<sup>3</sup> ეს ინფორმაცია აღებულია ჯენოვიეტე რიტკუნიენეს მოხსენებიდან, რომელიც წარმოადგინა 1995 წელს სემინარზე „Etnografinis dainavimas: teorija ir praktika“ („ეთნოგრაფიული სიმღერა: თეორია და პრაქტიკა“)



<sup>4</sup> აუსტე ნაკიენემ აღნიშნა, რომ სილავოტელი მომღერლები ასევე მღეროდნენ საეკლესიო გუნდებში და საფიქრებელია, რომ მათი დახვეწილი 3-ხმიანი სიმღერა საეკლესიო გალობის მიბაძვაა – განსაკუთრებული მანერა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ძველ და შედარებით ახალ/თანამედროვე ჰომოფონიურ მრავალხმიან მუსიკას. *Op. cit.*, p. 184 (Nakienė, 2011:184)

<sup>5</sup> მაგალითად, *Žalios gražios pažuolo šakelės* (მუხის მწვანე ლამაზი ტოტი), (Li Wo, 67-2)

<sup>6</sup> ჟემაიტეის კაცები ხშირად თანხმდებიან იმ ფაქტზე, რომ ქალებმა იმღერონ წამყვანი ხმები დაბალ რეგისტრში, რადგან ამ შემთხვევაში მათ შეუძლიათ „ხმამაღლა იმღერონ“ და სიმღერა მეტ რეზონანსსა და ამპლიტუდას იძენს (ციტატა Z. Jonika, A. Anužis) (Sungailienė, 2009)

<sup>7</sup> Čiurlionytė, 1969, p. 296–303. მსგავსი იდეები იქნა განხილული და განვითარებული ჯენოვაიტე ჩეტკაუსკაიტეს კვლევებში (Četkauskaitė, 1998:41-43)

<sup>8</sup> ი. ჟორდანიამ წამოაყენა ჰიპოთეზა იმის შესახებ რომ ევროპული ჰეტეროფონია შეიძლება განხილულ იქნას მრავალხმიანი მუსიკალური ქსოვილის ყველაზე უახლეს ფორმად; მისი ფესვები უნდა ვეძიოთ მონოფონიისა და ბურდონული მრავალხმიანი ქსოვილის ერთობლიობაში, რაც მომდინარეობს დასავლური და ცენტრალური აზიის ხალხთა მიგრაციული პროცესებიდან. მეტი ინფორმაციისთვის ენციკლ. შემდეგ ბმულს: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-proishozhdeniya-geterofonii-v-vostochnoy-evrope#ixzz393xLQp7X>

<sup>9</sup> შემთხვევითი არ არის რომ ჯუოზას კარტენისი ადარებს 2 ხმიან *bosavimas* ფორმულას „შთაბეჭდილება ბანის ვიოლინოთი თანხლებული ვიოლინოსაგან“ (LTR 649(27)); „... ის ბაძავს პოლკას, რომელსაც ასრულებს რამდენიმე ინსტრუმენტი: ერთი ავითარებს მელოდიას და მეორე კი ასრულებს ბანს“

<sup>10</sup> მეტიც, როგორც რეჯიმანტას გუდელისი აღნიშნავს, „პირველი ლიტვური გუნდი (მე-20 საუკუნის დასაწყისში) გამოირჩეოდა ხალხური შესრულების მანერით, რადგან ჯერ კიდევ არ არსებობდა ლიტვური ურბანული ტრადიცია“ (Gudelis, 2000)

<sup>11</sup> „ძველი სიმღერის სტილი არსებობდა სლოვენიაში მანამ, სანამ გუნდები გადაეწყობოდნენ ე.წ. ქორალურ მანერასა და 4-ხმიანი სიმღერის ტრადიციულ დასავლურ ჰარმონიაზე“ (Lešnik, Ivan. Slovenian Multipart Singing. See: <http://www.mdw.ac.at/ive/emm/index.php?id=109>)

**DAIVA RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ**  
(LITHUANIA)

### LITHUANIAN MULTIPART SINGING OF RECENT ORIGIN: ISSUES OF TYPOLOGY AND TERMINOLOGY

In my paper I will try to classify and discuss different types of Lithuanian multipart singing of a more recent origin, which vary across distinct ethnocultural regions and local traditions. Some of these forms (now extinct) have been preserved only in a few recorded examples, while a considerable part of this tradition has survived to this day and continues to live on. Thus any generalisations or final conclusions would now seem quite questionable in this particular case.

In Lithuanian ethnomusicology, the multipart singing (or playing) of a recent origin is usually described as homophony, thereby relating this phenomenon to functional harmony (or common-practice harmony). Irrespective of certain shortfalls and limitations, the term homophony is widely used to describe the recent style of singing tradition in various European peoples. According to Anda Beitāne, who derives her classification from the well-known typology of multipart music by Oskār Elschek (Elschek, 1963), the Latvian homophonous polyphony is based on the various performance techniques: variation (ornamentation), parallelism, counterdirection, drone, ostinato, accompanying voices, harmony, etc. (Beitāne, 2006: 27). Similarly, Lithuanian multipart singing of a recent origin may also be described as essentially homophonic albeit with various intermediary forms.

The term homophony is not very precise and suitable to describe the whole variety of multipart singing. On the other hand, it is still practicable when one has to distinguish the phenomena of multipart singing of a recent origin from the early polyphony. Within the Lithuanian ethnomusicological research, homophonic multipart music is normally understood as being essentially different from the *sutartinės*, polyphonic style of singing.

#### **Vernacular terminology of multipart singing of a recent origin**

The style of Lithuanian homophonic singing is a two- and three-part (in rare cases also four- or five-part) singing, in which one singer leads and the other (or others) accompany. The accompaniment is called *tūravojimas* in various regions of Lithuania, a word that is derived from the verb *tūravoti* (from Polish *wtórawać* – to ‘accompany on an instrument, play or sing along’; ‘to assent, to back somebody’s opinion,’ etc.). In different regions of Lithuania various other terms may be also encountered. According to the singers from Žemaitija, the leader “swings, spins a melody out” (*išlinguoja, išvingiuoja*), “unfolds it” (*išlanksto*), while the rest singers accompany (*pritaria*), sometimes also adding a lower voice (‘bass’) (Sungailienė, 2009).

The term *bosavimas* [singing / playing in the bass voice] (also *basavojimas*, *bosijimas* and the like) occurs among various other terms to denote and describe accompaniment. In the vocabulary of various singers, the term *bosavimas* can have the following meanings:

1) ***bosavimas* as the lowest (third) voice part.** In most cases, *bosavimas* denotes the third (usually, the lowest) voice part, which occurs when three or more people sing together and serves to emphasise the tonic or the dominant at the end of verse lines or in cadences. Terms, such as *bosyti*,

*pribosyti* refer to a certain function of individual voice or part. Nevertheless, the singers sometimes do not describe the third voice part (which accentuates the tonic and dominant functions) as *bosavimas* ‘a bass’.

2) ***bosavimas* as the second voice part, accompanying the melody with the tonic and the dominant notes.** The method of accompanying the melody with the tonic and the dominant notes was first discovered by the Juozas Kartenis in Ukmergė district in 1935. True, Kartenis indicated that some songs “are performed either by accompanying in a common way – by the thirds (*tūravoja*) or by adding the bass (*bosuoja*)” (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2009). Supposedly, the accompaniments to songs functioned side by side, and singers had an opportunity to choose either of them. Or, maybe they were two constituent parts in three-part singing (songs including both the middle part and the bass were also indicated by Kartenis)?

3) ***bosijimas* – accompaniment “above the voice”.** In the vocal tradition of Žemaitija, *bosijimas* does not always refer to singing in the lowest voice. Some informants assured that the bass should be added higher, “above the voice”. This voice used to be sung by men with high voices: “Men, if they can, must add bass, but above the voice, together with women” (Z. Jonika) (Sungailienė, 2009: 54). Thus the bass added “above the voice” may be the same accompanying part, the only difference being that it is sung in high voice, together with women, and therefore has a different name and function.

4) ***bosavojimas* – syllabic drone bass on the fifth degree of the diatonic scale.** This method of accompaniment was recorded at the end of the 20<sup>th</sup> century in Nibragalys village near Panevėžys. This style of bass accompaniment is characteristic of female singing tradition. The singers have noted that “the sound is quite weak and seems to lack its base” when sung by women alone. When the author of this report communicated with the singers in the beginning of the 21<sup>st</sup> century, it appeared that some time ago the singing tradition in Nibragalys featured not only *bosavojimas* part but also that of *tranavimas* (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2004).

5) ***Tranavimas* – a part lower than the *bosavimas* voice (fourth voice).** *Tranavimas* is described as ‘a continuous, low, dull humming sound’ and its performer is called *tranuotojas* or *tranas* [a drone]. The verb *tranuoti* [to drone] means ‘to drag, to pull,’ while *tranas* means ‘a drone or a male bee’. Village singers from Nibragalys could not recall what exactly the melodic line of *tranavimas* was like, but could give quite a detailed description of this singing style: “This *tranas*... is like droning... it supports only a low tone... it is more like buzzing...”<sup>1</sup> As demonstrated above, there is no lack of hearsay evidence about the existence of *tranavimas* tradition. Both varieties of *tranavimas* (*tranuoti* means ‘to drag heavily’; *tranas* means ‘a buzz, hum of a male bee’) allow to assume that in the singing tradition of Nibragalys the lowest voice part was hummed (possibly, it was performed as a continuous drone). Thus *tranavimas* from Nibragalys seems to belong to the larger (European) area of drone polyphony.

Another term, *ūžimas* [humming], was also used to describe the singing style similar to *tranavimas*. In the vernacular terminology, *ūžimas* could have the following meanings:

1) ***ūžimas* – a continuous drone in the Collective *Sutartinės*.** This form of the *sutartinės* differs from the polyphonic *sutartinės* by a larger number of voice parts and performers (4–20) and by a homophonic texture. The bass part usually presents one continuous low sound, intoned by a vowel *o-o-o* (sometimes humming is imitated by repeating two neighbouring tones) (ibid.).

2) ***ūžtinės* songs – singing with the hum.** Singer Ona Norkienė from Žemaitija (born in 1896) told her daughter about the *ūžtinės* songs she had heard and sung in her youth. These were

performed by a group of singers, in which men would ‘hum’ the bass line without words, but with a sustained *hooooooo* on a low pitch or a few different tones.<sup>2</sup>

3) **“dzoo” songs – singing with “dzoo”**. In the 1920s, the elderly men of Gineikiai village in the Kelmė region would gather late in the evening and sing songs called ‘dzoo.’ When the leading singer would finish the strophe and the last tone would remain audible, all other men would start humming the long sustained ‘dzoo’ at the third lower. When the humming would stop, the leading singer would continue with the next strophe.<sup>3</sup>

As can be seen from the examples mentioned above, there are quite many vernacular terms, in which the singers describe characteristic features of homophonic singing. Of course, some of them are only known from hearsay, while others have been preserved in the song collections and sound recordings sampled in the early 20<sup>th</sup> century or ‘discovered’ not so long ago, at the turn of the 21<sup>st</sup> century. This research has revealed that the singers treat some of the vernacular terms discussed above (such as *bosavimas* and *ūžimas*) as entirely different forms of multipart music, which often represent intermediary mixtures of homophony, heterophony and polyphony. Such diversity of vernacular terminology make the task of classification of different types and forms of Lithuanian multipart singing of a recent origin rather complicated. Nevertheless, I would attempt to propose a tentative typology of Lithuanian homophonic multipart music, based on research into and various classifications of multipart singing traditions in other countries (fig. 1). I would also like to remind that this typology summarises all types of Lithuanian multipart singing of a recent origin, which have been documented thus far.

Even though there are noticeable regional differences in multipart singing traditions, we decided to build our typology not on the differences between various regions but rather on distinct types of multipart texture, just because some of these types are encountered in more than one region to a greater or lesser extent. The detailed discussion and presentation of all forms of multipart music would far exceed the scope of this paper. Therefore I will focus more on those few forms.

## **1. HARMONICALLY HETEROPHONIC FORMS**

### **1.1. Heterophony alternated with parallelism of the thirds**

Such forms have been recorded by hand in Gelvonai (Eastern Aukštaitija) by Kartenis in 1935. According to his notes, most of the originally monophonic melodies were sung heretophonically: “They were sung in two or more melodies, which ran parallel or counter to each other in certain places. These other melodies appear to have no constant shape: every singer as if creates them anew, adjusting to the overall character of the song” (LTR 649 [41, 52]; LTR 651 [56, 59, 63]). Unfortunately, no sound recordings were ever made of such singing tradition.

The examples of more recent multipart singing found in Dzūkija (Southeastern Lithuania) should be attributed to the same forms, which represent the mixture of earlier heterophonic singing and accompaniment by the thirds or other intervals. As a matter of interest, the singers of Perloja describe the melodies of minor mode, in which accompaniment by the thirds is only possible in some passages, as “wavering” (recorded by the author in 1999).

### **1.2. Heterophony with syllabic drone**

In some songs, recorded in Dzūkija in 1909 (Li Wo 49, 58), heterophonic multipart texture is combined with the syllabic drone accompaniment. As pointed out by Austė Nakienė, who has thoroughly examined these recordings, the three-part texture of these songs is quite complex (Nakienė,

2011: 183).

## 2. HARMONICALLY UNISONOUS FORMS

Part of the examples representative of this group has been recorded in certain insulated territories: around the townships of Ukmergė, Molėtai, Kėdainiai and Panevėžys (or more precisely, in its western part) (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2009). The most characteristic intonation pattern of these songs is *g-(h)-d-(h)-a-(h)-g-(d)*, which allows for plenty of variation, but the most common incipit of these melodies remains almost invariably in the arch form. When a group of singers perform these songs, the accompanying voices sing the supertonic in unison with the first voice, without descending to the sub-fourth, as it would suit the ‘traditional’ accompaniment in Aukštaitija. The second degree is usually followed by the first degree and thus the sequence II-I-(II) is performed in unison. The accompaniment in unison alternates with that by the thirds, fourths and fifths.

## 3. HARMONICALLY CONTRAPUNTAL FORMS

### 3.1. Homophony with sustained drone

#### 3.1.1. Invariable drone

A sustained invariable drone-voice is most commonly encountered in the collective *sutartinės* native of the Aukštaitija region (Northeastern Lithuania). It is the lowest bass part, performed by “humming” with the vowel o-o-o. In some *sutartinės* this sound imitates the grinding sound of a hand quern or the droning of bagpipes (ex. 1).

The above mentioned songs with the characteristic sustained ‘dzoo’ sound at the end of their melodies (at the interval of third), may be also attributed to this group. There are no extant sound recordings of such singing tradition.

#### 3.1.2. Changing drone

The accompaniment by sustained changing drone is characteristic of the *ūžtinės* [humming] songs from Žemaitija. The melodies of these songs have certain distinctive features: the ambitus not exceeding the interval of fourth, the accentuated (sustained) fifth, third, and less frequently fourth. The accompanying voices usually repeat the first scale degree (the tonic), which sometimes alternates with the fifth degree (the dominant), and less frequently with the second degree.

### 3.2. Homophony with syllabic drone

#### 3.2.1. Invariable drone

The earliest phonograph recordings (dating from 1909) revealed that the three-part singing, in which the second voice accompanies the first by the thirds and other intervals, and the third voice repeats the same bass sound (the dominant or the tonic), was previously encountered in Suvalkija (now the accompaniment by the thirds is more common). A few such songs have been recorded from the singers in Šilavotas.<sup>4</sup>

The examples of harmonically contrapuntal forms with invariable syllabic drone may be also found in Aukštaitija (they are less frequently encountered in Žemaitija). First of all these include the collective *sutartinės*, in which one of the lower parts is based on the repetition of the first scale degree with text “buvo buvo, kaip nebuvo” [t’was t’was, wasn’t it] or “buvo, buvo” [was, was]. Sometimes instead of these two drone voices are heard the sustained tonic and the dominant.

Syllabic drone bass *bosavojimas* on the fifth scale degree is characteristic of the female sing-



ing tradition in Nibragalys village. It is worth noting that *bosavojimas* is applied selectively to the songs, with the intonations based on I-II-III-V scale degrees (the fourth is omitted). The second voice accompanies the melody by the thirds or in unison (ex. 2).

### 3.2.2. Changing drone

The first example of three-part singing, in which the second voice accompanies by the thirds and the third voice accompanies by the first and the fifth scale degrees, was recorded in 1909 from the female singers of Dysna (Ignalina region).<sup>5</sup>

Singing bass in one or more voices, using two sounds, is more characteristic of larger groups of singers (including three to six people). This particular method of singing (sometimes the third sound – the second scale degree – is added to the bass line usually made of two sounds) exists in Aukštaitija to this day, when a larger group of singers gathers to perform.

### 3.3. Homophony with spoken drone

This form is characteristic of certain number of collective *sutartinės*, in which some lowest voice parts are not sung but rather recited with sounds of indefinite pitch, for example, by repeating “bim bam” in low tones.

### 3.4. Homophony with ostinato

This form is encountered in the *sutartinės* of recent origin, which do not ‘conform’ to the standard features of traditional polyphonic *sutartinės*. For example, in the *sutartinė O tai mano oželis, taitėla* [O, My Billy Goat, taitėla], the homophonic melody is accompanied by adding a recurrent motif of the melody, based on the first and the fifth scale degrees (ex. 3).-

## 4. HARMONIC FORMS

I will not go into much detail, describing all the singing varieties categorised under this type. It is enough to say that there is a plenty of such forms. One can even go as far as to claim that this is currently the most widespread type of multipart singing in Lithuania. It becomes predominant even in Dzūkija, where harmonic forms gradually transform the melodic structure of monophonic songs (based on minor modal scales characteristic of the region). It would be difficult to pin down specific localities, in which these forms are encountered; therefore the following subspecies are attributed to the whole region.

- Two-part singing, with predominant parallelisms of the thirds (Suvalkija; partly Žemaitija and Aukštaitija);
- Two-part singing, with parallelism of the thirds and fourths (Aukštaitija);
- Two-part singing, with parallelism of the thirds and fourths, when the melody is static (based on repetition of the fifth degree) and the second voice is moving (Ukmergė region);
- Three-part singing, with parallelism of thirds and ostinato alteration of tonic-dominant functions (Žemaitija – Skuodas, Mažeikiai, Girkalnis, Raseiniai; Aukštaitija – Biržai, Kupiškis);
- Four-part singing, with episodic five and/or six voice texture, consisting of the leading part, lower accompaniment part (episodically, made of two voices) and upper accompaniment part, derived from octave doubles of the lower voices, sometimes with the dominant drone bass (northern Aukštaitija), etc.

**The issues related to the size and composition of the groups of singers.** There is a great many varieties of harmonic multipart singing. Under closer examination, the question arises how they are related to the number of people in the group. As you may know, the sound recordings at hand are quite disparate. Most of the multipart songs have been recorded in the performance of only two singers. Instances, when these songs have been recorded by three, four or more singers, were much less frequent. Thus it remains ambiguous, if one may consider the two-part singing as a specific phenomenon, or this form is only determined by the small number of performers.

Another important issue, related to the number of voice parts, is the composition of the vocal ensemble. Various versions may be encountered in different regions of Lithuania: women alone (sometimes women with low voices sing an octave lower than others); men alone; women and men, singing as a mixed ensemble in the same pitch or different pitches: women in the upper register and men in the lower (Aukštaitija), or some men in the upper register, together with the lower female voices, and some in the lowest register<sup>6</sup>, etc.

Various types of accompaniment resulted from differences in pitch between the voices, when some of the voice parts were subject to octave doublings and other methods of variation.

#### **4.1. Homophony with upper accompaniment voice:**

- Two-part singing with parallelism of the thirds / tenths (northern Aukštaitija);
- Two-part singing with parallelism of the thirds / tenths: in the first half of the melody two voices sing in unison, then the upper accompanying voice enters in the second half of the melody (Biržai region and northern Aukštaitija);
- Two-part singing with alternating parallelism of the sixths and thirds (northern Aukštaitija); etc.

Quite a few examples of such singing may be found among the phonograph recordings made in the late 1930s (1935–9). Some of them demonstrate an incredibly high-pitched singing of women in the octave from  $c^2$  to  $c^3$  (ex. 4).

### **5. MONOPHONICALLY CONTRAPUNTAL FORMS**

This type of singing, in which the melody of monophonic origin is combined with the drone accompaniment on two different pitches (the first and fifth degrees).

#### **5.1. Monophony with changing drone**

The first sound recordings of the changing syllabic drone accompaniment were made in 1909 in eastern Aukštaitija (Ignalina and Zarasai regions) and eastern Dzūkija (Adučiškis township). This type of accompaniment was spotted during the field research expedition to the Ignalina region by Vaclovas Juodpusis in 1964 (Juodpusis, 1966: 195).

As we have mentioned in passing above, the tradition of accompaniment by adding bass (*bosavimas*), that is by accompanying with continuously alternating tonic and sub-fourth, was first recorded in 1935, in the environs of Gelvonai (albeit sometimes this *bosavimas* was combined with the tertian accompaniment). This type of accompaniment is used for the melodies in both major and minor modes (ex. 5).

This might have been the ancient method of accompaniment, suitable not only for the multipart, but also for the monophonic or ‘intermediary type’ songs. In the latter type, the two voices at certain moments join in unison, as for example in the song *Skrenda vanagas* [The Hawk Flies].

One might also surmise that the above-mentioned *bosavimas* tradition of adding bass with two pitches could evolve without the influence of functional harmony (that is, the functions of the tonic and the dominant). It could “stem” from the monophonic melodies with the sub-fourth, which have been widespread and very specific of this region. Another supporting evidence may be found in the song of monophonic origin *Joiau par girių* [I Have Ridden through the Woods], recorded in 1909 in the performance of singers from Adutiškis (Li Wo 83). It is of quinttonal mode and begins with the interval of sub-fourth, which is later ‘taken up’ and repeated for a while by the accompanying voices (ex. 6).

Of course, the types of accompaniment discussed above are very closely associated with and depend on the style and manner of singing, timbres of individual voices or those characteristic of certain territories, etc. In some cases, the predominant style of singing may be that of low-pitched, stark, somewhat crude female or male voices, bearing the vestiges of ancient modal intonation (for example, in the songs from Žemaitija). In other cases, the manner is that of high-pitched voices of women from Aukštaitija, with polished vocal skills within the strict limits of diatonic modes. In spite of the fact that both manners may represent the same type of multipart singing, they are and therefore should be considered as being essentially different.

### Conclusions

1. Although the recent multipart music is categorised under the general type of ‘homophony,’ it largely consists of various intermediary forms.

2. It is worth noting that the influence of functional harmony on the singing style of recent origin was far too much overstated in the ethnomusicological writings of the 20<sup>th</sup> century.<sup>7</sup> The roots of homophonic multipart singing were much more ancient than it was generally thought (Burkšaitienė, 1990: 30)

3. By endeavouring to embrace all the varieties of Lithuanian multipart singing, it became obvious that some of these varieties can only be named “recent” by mistake. This is true speaking about various intermediary types. Of special interest and, apparently, of very ancient origin, is the combination of two voice parts – the monophonic melody and invariable or changing syllabic drone<sup>8</sup>. The same principle – a combination of the melody and drone bass – is one of the basic features in the ancient tradition of playing on the string instruments<sup>9</sup>.

4. On the other hand, one may suspect that about a century ago (in the first half of the 20<sup>th</sup> century) the multipart singing tradition of a recent origin had been much more complex, involving multiple voice parts. The singing tradition of Nibragalys village bears evidence to that assumption, even though the fourth voice – to lowest *tranavimas* part – has become extinct nowadays. There is also the tradition of four - / five-part singing with *tūravojimas* above the melody, which has existed in northern Aukštaitija, and a few others. One might ascribe this phenomenon to the influence of church singing, because many folk singers were also members of the local church choirs. This should not seem surprising, knowing that there were around 150 church choirs across Lithuania in the beginning of the 20<sup>th</sup> century! However, we should not exaggerate the influence of choral movement on the local traditions of folk singing, because then it was still in the making<sup>10</sup>. To corroborate my surmise, I will quote Ivan Lešnik’s observation about the old Slovenian style of four-part (five-part) singing<sup>11</sup>.

5. Lithuanian multipart singing of a recent origin presents singers in *numerus apertus* (Bernard Lortat-Jacob). The forms of multipart singing may vary, depending on the size of the group

(from two to umpteen singers), on the level of rapport between the singers, on particular performance situation and many other circumstances. Multipart singing is a living phenomenon. Thus the current typology of recent multipart music is actually a *typologia aperta*.

### Notes

- <sup>1</sup> Told by Stasė Barkauskienė and Petronėlė Kurulienė in 2009. (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2010)
- <sup>2</sup> As told by Julija Norkutė who now lives in Viduklė, Raseiniai region (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2001, 56)
- <sup>3</sup> This information has been collected from the report by Genovaitė Rutkūnienė she presented at the seminar “Etnografinis dainavimas: teorija ir praktika” [Ethnographic Singing: Theory and Practice] held in 1995
- <sup>4</sup> Austė Nakienė has pointed out that the singers of Šilavotas also sang in the church choir and thus one can infer that their polished three-part singing was a popular imitation of the church chanting – a specific way of song arrangement by combining ancient linear and more recent homophonic multipart music. (Nakienė, 2011: 184)
- <sup>5</sup> For example, *Žalios gražios užuolo šakelės* [Green Beautiful Branches of an Oak-tree] (Li Wo 672)
- <sup>6</sup> Men in Žemaitija often tend to agree that women sing the leading voice in the lower register, because in that case they can “raise voices” and the song gains more resonance and amplitude (as quoted from Z. Jonika, A. Anušis, a.o.). (Sungailienė, 2009)
- <sup>7</sup> Čiurlionytė, 1969: 296–303. Similar ideas have been shared and developed further in the writings of Genovaitė Četkauskaitė. (Četkauskaitė, 1998: 41-43)
- <sup>8</sup> Joseph Jordania came up with the hypothesis that the European heterophony should be considered the more recent form of multipart texture, which originated from the coalescence of monophony with drone multipart texture which came from Western and Central Asia together with migrating peoples. For more on this see: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-proishozhdeniya-geterofonii-v-vostochnoy-evrope#ixzz393xLQp7X>
- <sup>9</sup> It is not by accident that Juozas Kartenis likened the two-part bosavimas pattern to the “resulting impression of a fiddle accompanied by a bass fiddle” (LTR 649(27)); “...This imitates a polka, played by several instruments: one leads the melody and the others play bass”
- <sup>10</sup> Moreover, as argued by Regimantas Gudelis, “the first Lithuanian choirs (in the beginning of the 20<sup>th</sup> century) had a fairly folksy manner of singing, since there was no Lithuanian urban tradition formed yet” (Gudelis, 2000)
- <sup>11</sup> “Old singing style existed in Slovenia before choirs began to be organized introducing the choral manner and the western harmony into the traditional four-part singing”. (Lešnik, Ivan. *Slovenian Multipart Singing*. <http://www.mdw.ac.at/ive/emm/index.php?id=109>)

### Abbreviations

Li Wo [German abbreviation, reference to]: *Litauen, Wolter*; the collection of Eduard Wolter's Lithuanian folklore recordings in the Berlin Phonogram Archive

LTR [Lithuanian abbreviation, reference to]: Lithuania SSR Science Academy of Lithuanian Language and Literature (presently – Folklore Manuscript Library of the Lithuanian Institute of Literature and Folklore)

### References

- Beitāne, Anda. (2006). *Vēlinās izcelšemes vokālā daudzibalsība latviešu tradicionālajā mūzikā (Multi-part Singing of Recent Origin in Latvian Traditional Music)*. Dissertation. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas muzikas akadēmija
- Burkšaitienė, Laima. (1990). "Aukštaičių liaudies dainų melodijos" ("The Melodies of the Aukštaičiai Folk Songs"). In: *Aukštaičių melodijos (Melodies from Aukštaitija)*. P. 13–32. Comp.: Burkšaitienė, Laima and Krištopaitė, Danutė. Vilnius: Vaga
- Četkauskaitė, Genovaitė (Comp.). (1998). "Songs of North-eastern Aukštaičiai" (Summary). In: *Lietuvių liaudies muzika II. Aukštaičių dainos. Šiaurės rytų Lietuva (Lithuanian Folk Music II. Songs of Aukštaičiai. North-Eastern Lithuania)*. Vilnius: Lithuanian academy of music
- Čiurlionytė, Jadvyga. (1969). *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai (Traits of Melodics of Lithuanian Folk Songs)*. Vilnius: Vaga
- Elschek, Oskár. (1963). "Porovnávacíá úvodná štúdia k európskemu ľudovému viachlasému spevu" ("Comparative Introductory Study to the Polyphonic European Folk Song"). In: *Hudobnovedné štúdie*, VI: 79–116. Bratislava: Vydavat SAV
- Gudelis, Regimantas. (2000). "Lietuvos chorų dainavimo stiliškos ištakos XX a. pirmosios pusės chorų mene" ("Stylistic Sources of the Lithuanian Choir Singing in the First Part of the 20th Century"). In: *Tiltai*. #3: 77–83
- Juodpusis, Vaclovas. (1966). "Apie dainų melodijas" ("About the Melodies of the Songs"). In: *Ignalinos kraštas (Ignalina Land)*. Pp. 193–195. Vilnius
- Nakienė, Austė. (2011). "Eduardo Volterio lietuvių tautosakos garso įrašai ir juose įamžinti senoviniai dainavimo būdai" ("The Sound Recordings of the Lithuanian Folklore by Eduard Wolter and the Ancient Modes of Singing Preserved in Them"). In: *Tautosakos darbai*, #XLII: 170–193
- Račiūnaitė-Vyčiniene, Daiva. (2001). "Folkloro ansamblio "Visi" kelias" ("The route of the "Visi" folklore ensemble"). In: *Liaudies kultūra*, #1: 55–57
- Račiūnaitė-Vyčiniene, Daiva. (2004). "Manifestation of Drone in the Tradition of Lithuanian Polyphonic Singing". In: *The II International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 106–114. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire



Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. (2009). "Gelvonų krašto dainuojamosios tradicijos ypatumai" ("Peculiarities of the singing traditions in Gelvonai region"). In: *Lietuvos valsčiai: Gelvonai. (The Rural Districts of the Lithuania: Gelvonai.)*. Vol. 15: daida 1037–1047. Editor: V. Girininkienė, comp.: K. Morkūnas, P. Krikščiūnas, etc. Vilnius: Versmė

Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. (2010). "Nibragalio kaimo dainavimo tradicija" ("The Singing Tradition of the Nibragalis Village"). In: *Ne dėl ta dainuojam. Nibragalio kaimo dainos (The Songs of the Nibragalis Village)*. CD with a book. Pp. 9–25

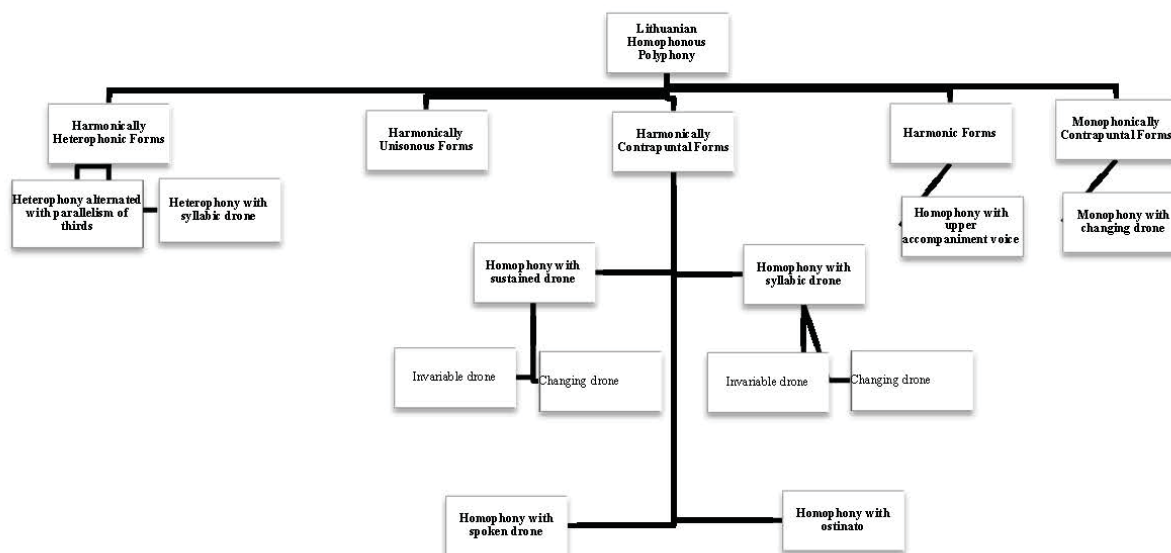
Sungailienė, Loreta. (2009). "Liaudies dainos artikuliacija pateikėjų žodyne" ("The Articulation of Folk Songs in the Vocabulary of Informants"). In: *Žemaičių žemė*, #3: 47–56

#### Internet resources

<http://www.mdw.ac.at/ive/emm/index.php?id=109>

<http://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-proishozhdeniya-geterofonii-v-vostochnoy-evrope#ixzz393xLQp7X>

**სურათი 1.** ლიტვეური ჰომოფონური მრავალხმიანობის სქემა  
**Figure 1.** Scheme of Lithuanian Homophonous Polyphony



**მაგალითი 1.** *Ėjo sesuo vandenėlio (She Went For Water)* კოლექტიური სუტარტინე. ას-  
რულებს დანე კაზლაუსკიენესი (70 წ.) კიჩკალისიდან, პაპილისის რაიონი. ჩანერილია  
ადოლფას საბალიაუსკასის მიერ, 1911. SbG 384

**Example 1.** *Ėjo sesuo vandenėlio.* A collective sutartinė sung by Danė Kazlauckienė, 70, from Kučgalys, Papilys district. Written down by Adolfas Sabaliauskas in 1911. SbG 384

$\text{♩} = 96$

A. È — jo se — suo van — de — nè — lio su rû — te — lių vai — ni — ké — liu.

B. Ge — le — ži — nè mel — ny — čia, ge — le — ži — nè mel — ny — čia.

C. Di — lia, di — ha, di — lia, di — lia, di — lia, di — lia, di — lia, di — lia.

D. Uu

**მაგალითი 2.** *Pasėja broliukus* (*The Brother Sowed Little Yellow Flaxes*). სიმღერა აუკსტაიტის სტრავინსკიდან. ასრულებენ მომღერლები სოფ. ნიბრაგალიდან. 2002. NKD 7

**Example 2.** *Pasėja broliukus*. A song from Aukštaitija sung by singers from Nibragalys village in 2002. NKD 7

♩ = 66 ① ————— ② ③ ④ ————— ♩ = 69

*Pa-se-je bro-liu-kas ge-l-to-nus li-niu-kus, tun-dur bun-dur, šaukš-tin braukš-tin*

♩ = 54

*čín - čir vin - čir, vin - gir jo - nus, ge - l - to - nus li - niuks,*

① 2-5 ② 5 ③ 3 ④ 3

*ge-l*

**მაგალითი 3.** *O tai mana oželis* (*My Little He-goat dance beautifully*). სუტარტინე. ასრულებს გრაფილდა პაკალნიენე, გოლვონაის რაიონი, ჩანეროლი იოზას კარტენისის მიერ, 1933. LTR 649(43); SIS 1376

**Example 3.** *O tai mana oželis*. A sutartinė sung by Grafileda Pakalnienė, 80, Gelvonai district, written down by Juozas Kartenis in 1935. LTR 649(43); SIS 1376

I *O tai ma — no o — ze — lis, tai — tē — la,*

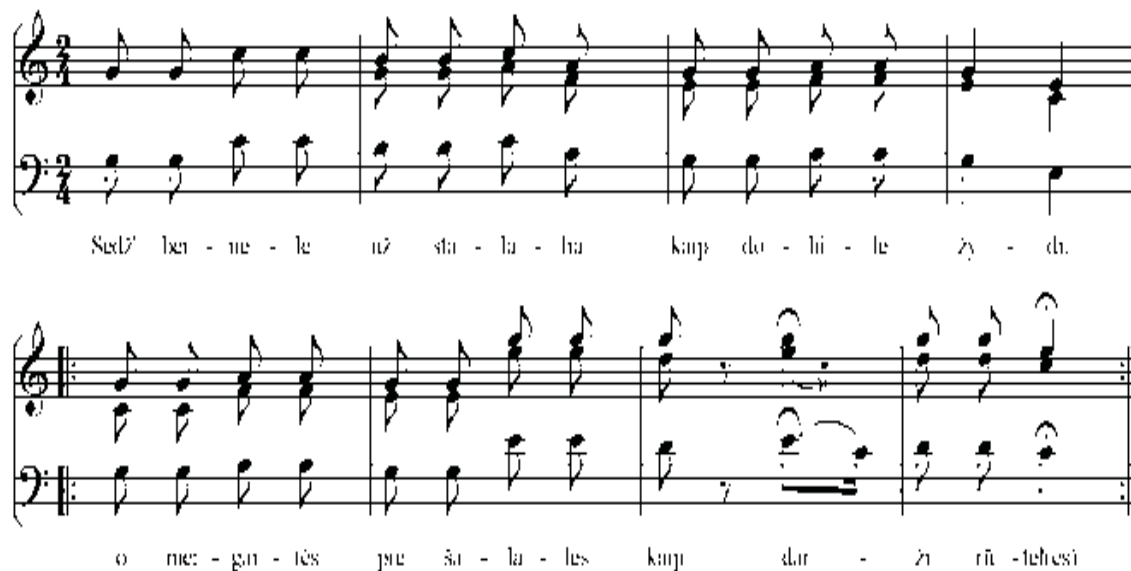
II *O tai ma — no o — ze — lis, tai — tē — la,*

*gra — žiai šo — ki — nē — ja, tai — tē — la.*

*gra — žiai šo — ki — nē — ja, tai — tē — la*

**მაგალითი 4.** *Sėdž' bernele už stalalia (Young Guys Are Sitting At The Table)*. სიმღერა ბურზაის რაიონიდან, ჩანერილი კაზუს გრიგასისა და ბირუტე დრისკიუტეს მიერ, 1935. ნოტებზე გადაიღო დ.რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენემ, 2014. LTR mg 554(2)

**Example 4.** *Sėdž' bernele už stalalia*. A song from Biržai region recorded by Kazys Grigas and Birutė Driskiūtė in 1935. Transcribed by D. Račiūnaitė-Vyčiniienė in 2014. LTR mg 554(2)



Sėdž' ber - ne - le už sta - la - lia kap - do - li - le žy - ch.

o me - ga - rės ju ša - la - les kapu dar - ži rūs - tės!

**მაგალითი 5.** *Oi užė užė girios medeliai (Oh, How The Trees Were Rustling)*. სიმღერა გელვონაის რაიონიდან, ჩანერილი იუოზას კარტენისის მიერ, 1935–36. LTR 651(19)

**Example 5.** *Oi užė užė girios medeliai*. A song from Gelvonai region recorded by Juozas Kartenis in 1935–1936



Oi užė užė gi - rios me - de - liai,

ma - ži mū - sų bro - le - liai,

ma - ži mū - sų bro - le. (liai).

**მაგალითი 6.** *Jojau par girių* (*I Was Ridding Across The Wood*). საომარი სიმღერა. ასრულებენ მომღერლები ადუტიშკის რაიონიდან. ჩანერილი ედუარდ ვოლტერის მიერ, 1909. Li Wo 83. ნოტებზე გადაიღო აუსტე ნაკიენე, 2010. EWCRL 25

**Example 6.** *Jojau par girių*. A military song sung by singers from Adutiškis. Recorded by Eduard Wolter in 1909. Li Wo 83. Transcribed by Austė Nakienė in 2010. EWCRL 25

Jo - jau per gi - rių, per užuo - ly - nų, až(u) - šo - vau vo - lun - ge - ė.

① 7      ② 3 2,4      5 3      2-8



### ქართული ტრადიციული გზარათრიგის შესახებ

ქართული ხალხური მუსიკის ბგერათრიგი რომ არც მაჟორ-მინორულია და არც შუასაუკუნეების ევროპული კილოების წყობას ემთხვევა, ამაზე მუსიკისმცოდნეები აღარ დავობენ, თუმცა, კონკრეტულად, როგორია ეს ბგერათრიგი, ესაა თანამედროვე მკვლევართა ინტერესის საგანი. ამ საკითხს სხვადასხვა დროს იკვლევდნენ ქართველი და უცხოელი სპეციალისტები – კახი როსებაშვილი, მალხაზ ერქვანიძე, სტიუარტ გელზერი და სხვ., რომელთაც არაერთი საყურადღებო ვარაუდი აქვთ გამოთქმული. წინამდებარე ნაშრომი, ორი წლის პრაქტიკული კვლევების საფუძველზე, ქართული ბგერათრიგის შესახებ მიღებული მეტად საინტერესო შედეგების გამომზეურების მორიგ მცდელობას წარმოადგენს.

კვლევის ობიექტად, პირველ ეტაპზე, არჩეულ იქნა არტემ ერქომაიშვილის მიერ ჩანერილი საგალობლები – ტროპარები (როგორც ცნობილია, ერქომაიშვილის ჩანანერებში მოგვეპოვება ტროპარის მხოლოდ 6 ხმა. აკლია III და V ხმები). მათი ბგერათრიგის გამოსავლენად, პროგრამა Adobe Audition-ში არსებული სპექტრული ანალიზის მეშვეობით, გავზომეთ ტროპარების პირველი ხმის (მთქმელის) ბგერითი სიხშირეები<sup>1</sup>.

გამოვთვალეთ რა თითოეული ბგერის საშუალო სიხშირე ჰერცებში (სანოტო მაგალითებში აღნიშნულია ნოტების თავზე) და მათ შორის მანძილები ცენტებში (სანოტო მაგალითებში აღნიშნულია ნოტების ქვეშ), შესაბამისი პროგრამებით მოვახდინეთ ბგერათრიგის დადგენა მთელი საგალობლის მასშტაბით.

გაზომვებმა ცხადყო, რომ აბსოლუტურად ყველა ტროპარის ხმას საკუთარი ბგერათრიგი გააჩნდა (რასაც ქვემოთ ავხსნით).

ამის შემდგომ გავზომეთ ცნობილი მაგალობლების – დიმიტრი პატარავას, ვარლამ სიმონიშვილისა და არტემ ერქომაიშვილის მიერ სამ ხმაში ჩანერილი 11 საგალობლის (ე.წ. „11 მარგალიტი“-ს)<sup>2</sup> პირველი ხმა (მთქმელი, ანუ დიმიტრი პატარავას ხმა).

მოცემული საგალობლების მასშტაბით ბგერათა სიხშირეების საშუალო მაჩვენებლების დაანგარიშებამ მეტად უცნაურ და მოულოდნელ შედეგამდე მიგვიყვანა: ყველა საგალობლის პირველი ხმა (ანუ, მთქმელი) ერთ ბგერათრიგში აღმოჩნდა, მიუხედავად იმისა, რომ თერთმეტივე საგალობელი სხვადასხვა ჟანრის, ხმისა და განწყობისაა.

ბგერათრიგი კი ასეთია: 7 საფეხურიანი ოქტავა, რომლის საფეხურებს შორის მანძილი არის თანაბარი, ანუ, დაახლოებით, 170–175 ცენტი. „დაახლოებით“ – იმიტომ, რომ 10, 20 და თუნდაც, 30 ცენტის მერყეობა არაფერს ცვლის, რადგან სიმღერის ან საგალობლის ჟღერისას, ამ მერყეობას ადამიანის ყური თითქმის ვერ აღიქვამს.

მაგალითისათვის მოვიტანთ არტემ ერქომაიშვილის მიერ ჩანერილ საგალობელს დღეს ცხოვრებისა (ხარების IV ხმის ტროპარი) (მაგ. 1, აუდიომაგ. 1). პირველი ოთხი ბგერა არის ერთი და იგივე. გაზომვების შედეგად გამოვლინდა, რომ ამ ბგერებს შორის არის მერყეობა 40–50 ცენტი, ხოლო ადამიანის ყური მათ აღიქვამს, როგორც ერთსა და იმავეს.

ასეთივე მდგომარეობაა არტემ ერქომაიშვილის მიერ ჩანერილ საგალობელში

სიტყვისა ღვთისა (წმ. ნინოს IV ხმის ტროპარი): აქაც პირველი ოთხი ბგერა ერთი და იგივეა, თუმცა მათ შორის მერყეობა თითქმის 60 ცენტი (მაგ. 2, აუდიომაგ. 2).

შედეგად, მივიღეთ, რომ „11 მარგალიტი“-ს პირველ ხმაში გვაქვს მხოლოდ ერთი ბგერათრიგი, ვინაიდან ოქტავის ფარგლებში მეზობელ ბგერებს შორის მანძილი არის ერთნაირი.

ამის შემდგომ, გავზომეთ გიგო ერქომაიშვილის გუნდის მიერ 3 ხმაში ჩანერილი საგალობლის შობა შენი უხრწნელ არს პირველი ხმა (ანუ, მთქმელი). აქაც იგივე ბგერათრიგი მივიღეთ.

შედეგი თითქმის იგივე იყო არტემ, ანანია და ვლადიმერ ერქომაიშვილების მიერ ჩანერილი ორი სამხმიანი საგალობლის: *შენ ხარ ვენახის და სიყვარულმან მოგიყვანას* პირველ ხმაშიც (ანუ, მთქმელში); ჩავლეიშვილის გუნდის მიერ შესრულებული ორი სამხმიანი საგალობლის – *შენ, რომელმან განანათლეს და სიყვარულმან მოგიყვანას* პირველ ხმაშიც (მთქმელში) თითქმის იგივე ბგერათრიგი მივიღეთ (თუმცა, ამ უკანასკნელში – ოდნავ მოშორებული).

მიღებული შედეგებიდან გამომდინარე, ვივარაუდეთ, რომ ეს ბგერათრიგი იყო ზოგადქართული. გადავწყვიტეთ, რომ მასში აგვეჟღერებინა სხვადასხვა სკოლების საგალობლები და სხვადასხვა კუთხის ხალხური სიმღერები.

კომპიუტერის მეშვეობით საკუთარი ხმით ჩავწერეთ ჩვეულებრივი მაჟორული გამა (2,5 ოქტავის დიაპაზონში), თითოეულ ბგერას ვაჟღერებდით 10 წამის მანძილზე. შემდგომ Adobe Audition-ის მეშვეობით ბგერები დავაყენეთ საჭირო სიხშირეებზე (ანუ, ოქტავის ფარგლებში 8 მეზობელი ბგერა თანაბრად დავაშორეთ ერთმანეთს), დავყავით ცალკეულ ბგერებად და შევქმენით საკუთარი ხმის ბანკი.

შემდგომ პროგრამა Acid Pro-ს მეშვეობით ამ ხმით ავაჟღერეთ სხვადასხვა საგალობლები.

თავდაპირველად, Acid-ში შევიტანეთ შემოქმედის სკოლის რამდენიმე საგალობელი (პირველ რიგში, ე.წ. „11 მარგალიტის“ მიხედვით, შემდგომ ერქომაიშვილის და სხვათა ჩანაწერების მიხედვით), რომლებიც აბსოლუტურად სხვადასხვა ჟანრისა და ხმის იყო. შედეგი მოულოდნელი აღმოჩნდა – აბსოლუტურად ყველას ჰქონდა ლოგიკური და გამართული ჟღერადობა.

შემდგომ გადავედით გელათის სკოლის საგალობლებზე. თავდაპირველად ჟღერადობა უცნაური და უჩვეულო გვეჩვენა. განსაკუთრებით უჩვეულო იყო პარალელური ტერციების სიხშირე, რაც შემოქმედის სკოლის საგალობლებში, შედარებით, ნაკლებად გვხვდება. აღსანიშნავია ისიც, რომ აღნიშნულ ბგერათრიგში ტერცია არის ზუსტად დიდი და პატარა ტერციების შუაში (დაახლოებით 350 ცენტი). გარდა ამისა, გელათის სკოლის საგალობლთა ჟღერადობის უჩვეულობის მიზეზი, შესაძლოა, ის ყოფილიყო, რომ ჩვენ არასოდეს მოგვისმენია ამ სკოლის საგალობლები დედანში, არ გაგვაჩნია კომპეტენტური მგალობლების მიერ ნათქვამი ამ სკოლის საგალობლების ჩანაწერები. გვაქვს მხოლოდ ნოტების სახით შემორჩენილი მასალა, რომლებსაც ალტერაციის ნიშნები, ძირითად შემთხვევებში, ნომინალურად აქვს დასმული. მოგეხსენებათ, ჩვენ ამ საგალობლებს რედაქტირებული ალტერაციის ნიშნებით ვგალობთ და ამ 25 წლის განმავლობაშიც ყური შესაბამის ჟღერადობას მივაჩვიეთ.

ამის შემდგომ, მოცემულ ბგერათრიგში ავანყვეთ ქართლ-კახური სკოლის რამდენიმე საგალობელი და თითქმის ყველა კუთხის სხვადასხვა ჟანრის ქართული ხალხური სიმღერა. აბსოლუტურად ყველას ჰქონდა ლოგიკური და გამართული ჟღერადობა,

თუმცა იმასაც დავძენთ, რომ ზოგიერთი სიმღერის ესა თუ ის დეტალი არ ჰგავდა კონკრეტული ჩანანერის (ანუ დედნის) იმავე დეტალს. ამის სავარაუდო მიზეზს ქვემოთ მოგახსენებთ.

### ფარდი და შინფარდი

იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“, მეთოდისა და იოანეს გაბაასებაში ვხვდებით ასეთ დიალოგს:

*„მ ე თ ო დ ი: რაოდენ გვალობს გალობისა ხმა?“*

*ი ო ა ნ ე: ყოველს ქვეყანაში, ესე იგი – საბერძნეთს, ევროპიას, არაბიას და სხვათა შორის არს რვა ხმად განყოფილი გალობა, და ამ სახით ჩვენშიაც; რომელ ამაზედ მეტი შეუძლებელ არს, ამისთვის, რომელ საკრავთა ფარდებიც რვანი არიან, რომელიცა თვითეული მათგანი ჟამსა დაკვრისასა გამოსცემენ სხვადასხვა სახედ ხმათა. ხოლო კანკლელი, რომელ არს შინფარდათ წოდებული, იგი მცირედ უკვე განესხვავების კილოს მშვენიერებისათვის. და რაგვართაც საკრავსა შინა იხმარება, ესაზედვე გალობასა შინაცა. და ესეც წარმოებს ისეც რვა ხმათაგან“ (ბაგრატიონი, 1984: 396).*

აქ ყურადღება მიიქცია ორმა ტერმინმა. ესენია: „ფარდი“ და „კანკლელი“, რომელ არს შინფარდათ წოდებული. თავდაპირველად დავაზუსტოთ ტერმინი „ფარდის“ მნიშვნელობა. სულხან-საბასთან ამ სიტყვას ასეთი განმარტება აქვს: „ფარდი – ტოლი, ტოლი-ტოლ, ცალი“ (ორბელიანი, 1993: 183). ამ სიტყვიდან იწარმოება სიტყვები ტოლ-ფარდი, შეფარდება, თანაფარდი, ფარდობითობა და ა.შ.

სიტყვა „ფარდს“ ივანე ჯავახიშვილთან სხვა მნიშვნელობით ვხვდებით. ესაა დასაკრავ ინსტრუმენტზე (მაგალითად, ფანდურზე) არსებული დანაყოფები, რომლებსაც სულხან-საბასთან „საქცევი“ ეწოდება. (ჯავახიშვილი, 1990: 96–97).

ამავე მნიშვნელობით იყენებენ „ფარდს“ თანამედროვე პედაგოგები, რომლებიც ფანდურზე დაკვრას ასწავლიან (ასევე იყენებენ რუსულ ტერმინს „ლად“-ს – „ფანდურის ლადები“ და ა.შ.). დასაშვებია, ვივარაუდოთ, რომ ეს სიტყვა „კალმასობაშიც“ ამ მნიშვნელობითაა გამოყენებული, თუმცა, ამ შემთხვევაში, საინტერესოა, რატომ ჰქვია საქცევს სწორედ „ფარდი“ და არა სხვა რამ.

ჩვენ გავზომეთ ხალხური ფანდურის ტიპური ნიმუშები და მათშიც სწორედ ის თანაბარდამორებული ბგერათრიგი გამოვლინდა, რაც „11 მარგალიტში“.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ 2011 წელს ფანდურის ბგერათრიგი გაზომა მუსიკოსმა კოკა ნიკოლაძემ და მანაც მსგავსი შედეგი მიიღო.

ჩვენი აზრით, ე.წ. „საქცევებს“ სწორედ იმიტომაც ქვია „ფარდები“, რომ ბგერები თანაბრად (ტოლად) არიან დაშორებული ერთმანეთისაგან<sup>3</sup>.

ასევე, ჩვენი აზრით, „კალმასობაში“ ნახსენები „ფარდი“ მიუთითებს ერთმანეთისაგან თანაბრად დაშორებულ ბგერებს: „რვა ხმად განყოფილი გალობა, და ამ სახით ჩვენშიაც; რომელ ამაზედ მეტი შეუძლებელ არს, ამისთვის, რომელ საკრავთა ფარდებიც რვანი არიან“. ვფიქრობთ, აქ სწორედ ოქტავის ფარგლებში 8 თანაბარი ბგერა იგულისხმება. თუ ეს ასეა, მაშინ ეს განამტკიცებს ჩვენს ვარაუდს ბგერათრიგთან დაკავშირებით.

რაც შეეხება ტერმინს „კანკლელი, რომელ არს შინფარდათ წოდებული“, სულხან-საბა ორბელიანთან სიტყვა „კანკლელს“ აქვს შემდგომი განმარტება: „კანკლელი – ბადისსახე ფანჯარა, რკინის ფანჯარა“, სამწუხაროდ, სიტყვა „შინფარდის“ მნიშვნელობას ჯერ-ჯერობით ვერსად მივაკვლიეთ.

ჩვენი აზრით, კანკლელი ანუ შინფარდი არის სივრცე, ორ კონკრეტულ ბგერას შორის, რომელიც მაგალობელს, ან ინსტრუმენტზე შემსრულებელს შეუძლია გამოიყენოს კილოს გასამშვენებლად. ვფიქრობთ, აქ საუბარია შემსრულებელის მიერ რომელიმე ფარდის გადახრაზე გემოვნებისამებრ, ანუ, იმპროვიზაციული შემსრულებლობის პირობებში, ბგერათრიგის ბგერების სიმაღლის სხვადასხვა დროით მონაკვეთზე სხვადასხვა ხარისხით შეცვლაზე კილოს გაშვენებისათვის; ნაწარმოების კილოურ კონფიგურაციაში კილოს კოლორირების შემოტანაზე.

ვფიქრობთ, სწორედ ეს იგულისხმება „კალმასობაში“, როდესაც საუბარია კანკლედის (ანუ შინფარდის) კილოს მცირედ გაშვენებისათვის გამოყენებაზე.

მოგვყავს უხეში მაგალითი: გვაქვს მოცემული C Dur გამა, რომელიც უნდა იმღეროს მომღერალმა, მაგრამ მას გაუჩნდა სურვილი, რომ ნოტი e დაადაბლოს და იმღეროს es. ამ შემთხვევაში, თანამედროვე მუსიკოლოგიური გაგებით, საქმე გვექნება კილოურ გადახრასთან, ანუ მოდულაციასთან. „კალმასობის“ მიხედვით კი, ეს კილოს გაშვენებაა (ისიც მცირედ), რომელიც მაგალობელს შეუძლია გამოიყენოს „კილოს მშვენიერებისათვის“. „ხოლო კანკლელი, რომელ არს შინფარდათ წოდებული, იგი მცირედ უკვე განესხვავების კილოს მშვენიერებისათვის. და რაგვარათაც საკრავსა შინა იხმარება, ესასხედვე გალობასა შინაცა. და ესეც წარმოებს ისევ რვა ხმათაგან“. ჩვენი აზრით, აქ სწორედ კილოს კოლორირება იგულისხმება.

ტერმინმა „შინფარდი“ (თუკი მას მივანიჭებთ იმ მნიშვნელობას, რაც ზემოთ აღვწერეთ), ნათელი გახადა, თუ რატომ გამოვლინდა არტემ ერქომაიშვილის მიერ ჩანერილ საგალობლებში სხვადასხვა ბგერათრიგი. თუკი დავუშვებდით, რომ იგი ხშირად იყენებდა შინფარდებს (ანუ ძირითადი ბგერიდან გადახრილ ბგერებს), ბუნებრივია, საგალობლების მასშტაბით მივიღებდით სხვადასხვა ბგერათრიგს.

საინტერესო შედეგები მივიღეთ არტემ ერქომაიშვილის მიერ ჩანერილი საგალობლის *მოვედით და ვსვათ* პირველი ხმისა (ანუ, მთქმელის) და ანანია ერქომაიშვილის (არტემის ძმის) მიერ ჩანერილი იმავე საგალობლის პირველი ხმის გაზომვის შედეგად.

გაზომვებმა ცხადყო, რომ ერთსა და იმავე საგალობელში გამოვლინდა სხვადასხვა ბგერათრიგი, თუმცა, მსმენელი აღიქვამს, როგორც ერთი და იმავე ჟღერადობის საგალობელს. ამან მეტად დაგვარწმუნა, რომ არტემ ერქომაიშვილიც და ანანია ერქომაიშვილიც მოცემული საგალობლის განმავლობაში სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ბგერაზე იყენებდნენ ე.წ. „შინფარდებს“ (ანუ გადახრილ ბგერებს), თუმცა ვერც ერთზე ვერ ვიტყვით, რომ შეცდომით გალობს.

იგივე საგალობელი ავაჟღერეთ „11 მარგალიტის“ საგალობლებში გამოვლენილ ბგერათრიგში (ანუ შინფარდების, გადახრილი ბგერების გარეშე) და მისი ჟღერადობაც აბსოლუტურად ლოგიკური და გამართული იყო.

მაგალითის სახით გვინდა ასევე მოვიყვანოთ არტემის მიერ ნაგალობები *მოციქული* (ნმ. ნინოს II ხმის კონდაკი) და იგივე საგალობელი, რომელსაც ერთად ამბობენ: მთქმელი – ბადრი თოიძე, მოძახილი – ანზორ ერქომაიშვილი და ბანი – არტემ ერქომაიშვილი.

მოცემულ საგალობელში სიტყვას *განსწავლული* არტემ ერქომაიშვილი აჟღერებს შემდეგ ბგერებზე: e-f-g f-e-d e-d-c d, ხოლო ბადრი თოიძე – შემდეგ ბგერებზე: e-f-g f-e-d es-d-c d (ჩანანერში ერქომაიშვილი უფრო დაბალ რეგისტრში გალობს, შედარებისათვის სპეციალურად გავაკეთეთ ტრანსპონირება) (მაგ. 3, აუდიომაგ. 3).

იგივე სურათი გვაქვს სიტყვებზე *ყოველთა საღმრთოთა* (მაგ. 4, აუდიომაგ. 4).



აღსანიშნავია, რომ არტემ ერქომაშვილს არ გაუჩერებია ბადრი თოიძე და არ მიუცია შენიშვნა „არასწორი“ ბგერის გამო.

ამგვარად, ჩვენი აზრით, მომღერალს, მაგლობელსა თუ საკრავზე შემსრულებელს (ოღონდ ისეთ საკრავზე, რომელსაც ფიქსირებული საქცევები არ გააჩნია), აქვს თავისუფლება, რომ ესა თუ ის ბგერა მეტ-ნაკლებად გადახაროს სურვილისამებრ. მაგალითისათვის მოვიყვანთ საჩონგურო დასაკრავს იადონი, რომელსაც ასრულებს ქობულეთელი იუსუფ ვერულიძე. იგი ყოველი მუხლის საკადანსო ნაწილში ერთ-ერთ ბგერას 70–80 ცენტით ადაბლებს (მაგ. 5, აუდიომაგ. 5).

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ე.წ. „შინფარდი“ არ მდებარეობს ზუსტად „ფარდების“ შუაში, როგორც ეს ფორტეპიანოზეა თეთრ კლავიშებს შორის მდებარე შავი კლავიშების სახით (სადაც ნახევარი ტონი უდრის 100 ცენტს). არტემ ერქომაშვილის საგალობლების გაზომვებიდან გამოვლენილი შედეგებით თუ ვიმსჯელებთ, „შინფარდი“ „ფარდისაგან“ გადახრილია დაახლოებით 40–60 ცენტით. თუკი გვერდი-გვერდ მყოფ ბგერებს შორის უნდა იყოს 171–172 ცენტი, არტემი ზოგან 110–120–130 ცენტით დაშორებას აკეთებს, ზოგან 200, 210, ან 220 ცენტითაც კი. თუმცა, არის 80–90 ცენტიანი დაშორების შემთხვევებიც, ანუ ბგერის გადახრა თითქმის ნახევარი ტონით.

40 ცენტიანი „შინფარდების“ გათვალისწინებით ავაჟღერეთ სხვადასხვა კუთხის ქართული ხალხური სიმღერები და მივიღეთ სავსებით რეალური და ჩანაწერებთან დეტალებში მიახლოებული ჟღერადობა.

ამ ნაწილის დასკვნის სახით გვინდა ვთქვათ, რომ, ჩვენი აზრით, გვაქვს ერთი ბგერათრიგი და ამ ბგერათრიგის მახასიათებლებიდან გამომდინარე, მაგლობელს, მომღერალს, თუ საკრავზე შემსრულებელს შეუძლია შეალამაზოს იგი ზოგიერთი ბგერის გადახრით<sup>4</sup>.

### ადამიანის ხმით გაჟღერებული ბგერის მერყეობის შესახებ

იმისათვის, რომ შეგვეფასებინა ადამიანის ხმის მერყეობის ხარისხი, ჩავატარეთ ასეთი ექსპერიმენტი: პროგრამა Finale-ში შევქმენით F მიქსოლიდიური გამა, 3 წამიანი ბგერებით; ზემოთ ხსენებულ პროგრამას ავაჟღერებინეთ შექმნილი გამა, რომელსაც ავაცოლეთ საკუთარი ხმა. პარალელურად საკუთარ ხმას ვინერდით პროგრამა Adobe audition-ში. ამის შემდგომ ჩვენ მიერ ჩანერილი ხმა გავზომეთ.

მოგეხსენებათ, ტემპერირებულ ბგერათრიგში მთელი ტონი უდრის 200 ცენტს, ხოლო ნახევარი ტონი 100 ცენტს. ჩვენ მიერ ნამღერ გამაში მთელ ტონებზე 200 ცენტის ნაცვლად მივიღეთ 181, 195, 221, 202 და 178 ცენტიანი მანძილები, ხოლო ნახევარ ტონებზე 100 ცენტის ნაცვლად მივიღეთ 86 და 132 ცენტიანი მანძილები. რამდენჯერმე გამეორებამ შედეგი არ შეცვალა (ეს მაშინ, როცა გვესმოდა კომპიუტერის მიერ გაჟღერებული ბგერა და ჩვენ მხოლოდ ხმას ვაცოლებდით). ამის შემდეგ ვცადეთ და მოცემული გამა კომპიუტერის გაჟღერების გარეშე, დამოუკიდებლად ვიმღერეთ. შედეგი დაახლოებით იგივე მივიღეთ.

ჩვენ მიერ აჟღერებული გამების და მუსიკალური ფრაზების მასშტაბით ბგერათა დაანგარიშებამ გამოავლინა, რომ ბგერათრიგი საკმაოდ ახლოს იყო ტემპერირებულთან და მაქსიმალური გადახრა შეადგენდა მხოლოდ 13 ცენტს.

როგორც ჩანს, მსგავსი მერყეობები ჩვეულებრივი მოვლენაა ვოკალურ შემსრულებლობაში, რაც, როგორც არტემის, ასევე, პატარავას, გიგოს და სამუელის ჩანაწერებმაც დაადასტურა.



### გამოვლენილი ბგერათრიგის თვისებები

ჩვენ მიერ გამოვლენილ თანაბარდამორებული ბგერათრიგს ორი საინტერესო თვისება გააჩნია: 1. მიუხედავად იმისა, რომ ბგერათრიგი ერთია, მასში გაჟღერებული სხვადასხვა სიმღერასა თუ საგალობელს სრულიად განსხვავებული ჟღერადობა გააჩნია, სხვადასხვა მიხრილობისაა. მაგალითისათვის, ავაჟღერეთ ფილიმონ ქორიძის ერთ-ერთი პარტიტურიდან ერთი საგალობელის 5 ხმიანი მონაკვეთი, სადაც თანმიმდევრობითაა მოცემული 4–5 სამხმოვანება. ყველას სხვადასხვა მიხრილობა აქვს, ზოგს მინორული, ზოგს მაჟორული. თუ რა ინვეზს სამხმოვანებების სხვადასხვაგვარ ჟღერადობას, ჯერ კიდევ კვლევის საგანია; 2. თუ სიმღერის ან გალობის დროს შემსრულებელმა რომელიმე მუხლი შეცდომით სხვა საფეხურიდან დაიწყო, მას არ მოუწევს ალტერაციის ნიშნის გამოყენება, ვინაიდან ისევე იმავე ბგერათრიგში დარჩება.

### ხმათა შეწყობის პრინციპი თანაბარდამორებული ბგერათრიგის პირობებში

გვინდა ორიოდ სიტყვა მოგახსენოთ ჩვენს ვარაუდზე ხმათა შეწყობის პრინციპთან დაკავშირებითაც. ვფიქრობთ, რომ ქართულ საგალობელსა თუ სიმღერაში სასურველია დაცული იყოს ოქტავისა და კვინტის სისუფთავე, რადგანაც ეს ინტერვალები ბუნებაში სუფთა სახით გვხვდება (ვგულისხმობთ ობერტონებს).

ჩვენ მიერ გამოვლენილი ბგერათრიგის მიხედვით (თუკი ოქტავას, რომელიც 1200 ცენტს შეადგენს, ზუსტად 7 ნაწილად გავყოფთ), კვინტა გამოვა 686 ცენტი (მაშინ, როცა სუფთა კვინტა 700 ცენტია), ანუ სუფთა ინტერვალიდან დამორებულია 14 ცენტით. საქმე ისაა, რომ თუკი მომღერალი იღებს ჯერ ერთ ბგერას, ხოლო შემდგომ მისგან ასეთი კვინტით დაცილებულ ბგერას (ანუ, მღერის მელოდიურ ინტერვალს), უსუფთაობის შეგრძნება არაა, ვინაიდან ყური ამ 14 ცენტს ვერ აღიქვამს. აღიქვამს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ორივე ბგერა ერთდროულად ჟღერს (ანუ, ჰარმონიული ინტერვალის ჟღერისას). ასეთ შემთხვევაში, კვინტა ინვეზს მცირე უსუფთაობის შეგრძნებას.

დასკვნის სახით აღვნიშნავთ, რომ, ჩვენი აზრით, თუკი იმ ათასობით ხელნაწერს, რომლებიც მხოლოდ ნოტების სახით შემოგვრჩა, ავაჟღერებთ ზემოთ ხსენებულ ბგერათრიგში, გავიგებთ მათ მიახლოებით ჟღერადობას.

P.S. ჩვენ მიერ მოძიებული ინფორმაციის თანახმად, მსგავსი ბგერათრიგები გამოვლენილია უგანდასა და ტაილანდში. ბგერითი სიხშირეების გაზომვის შედეგად უგანდაში ეს ბგერათრიგი გამოუვლენიათ 1952 წელს, ხოლო ტაილანდში – 1974 წელს<sup>5</sup>.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> სამხმიანი გალობის დროს, მეორე და მესამე ხმის გაზომვა, ფაქტობრივად, შეუძლებელი აღმოჩნდა

<sup>2</sup> CD: ქართული გალობა. თერთმეტი მარგალიტი. (2004). დიმიტრი პატარავა, ვარლამ სიმონიშვილი, არტემ ერქომაიშვილი, საარქივო ჩანაწერი, 1949. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი

<sup>3</sup> აღსანიშნავია, რომ, ზოგადად, ფანდურის „საქცევები“ ტოლი ზომისანი არ არიან, ვინაიდან, სხვა შემთხვევაში, ბგერები არ იქნებოდა თანაბრად დაშორებული ერთმანეთისაგან და მივიღებდით სხვადასხვა ბგერათრიგს

<sup>4</sup> „შინფარდის“ (ანუ გადახრილი ბგერების) გამოყენება მხოლოდ შეზღუდული სახით ხდება ფანდურზე, ჩანგზე, ჭიბონზე, გუდასტვირზე და სხვა ისეთ ინსტრუმენტებზე, რომელთაც ფიქსირებული ბგერები გააჩნიათ

<sup>5</sup> ამ ინფორმაციის ნახვა შესაძლებელია ინტერნეტში შემდეგ მისამართებზე:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Equal\\_temperament#5\\_and\\_7\\_tone\\_temperaments\\_in\\_ethnomusicology](http://en.wikipedia.org/wiki/Equal_temperament#5_and_7_tone_temperaments_in_ethnomusicology)

<http://xenharmonic.wikispaces.com/7edo>

[http://www.mp3.fm/Equal\\_temperament.htm](http://www.mp3.fm/Equal_temperament.htm)

### გამოყენებული ლიტერატურა

ბატონიშვილი, იოანე. (1984). „კალმასობა“. წიგნში: *ქართული პროზა*, ტ. 6. თბილისი: საბჭოთა საქართველო

ორბელიანი, სულხან-საბა. (1993). *ლექსიკონი ქართული*, ტ. 2. თბილისი: მერანი

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება

### აუდიომაგალითები

1. ფრაგმენტი საგალობლიდან *დღეს ცხოვრებისა*. ასრულებს არტემ ერქომაიშვილი. ჩამწერი კახი როსებაშვილი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (1966)
2. ფრაგმენტი საგალობლიდან *სიტყვისა ღვთისა*. ასრულებს არტემ ერქომაიშვილი. ჩამწერი კახი როსებაშვილი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (1966)
3. I ფრაგმენტი საგალობლიდან *მოციქული*. ასრულებს ჯერ არტემ ერქომაიშვილი (1966), შემდეგ ანზორ ერქომაიშვილი, ბადრი თოიძე და არტემ ერქომაიშვილი, ტელე-რადიო დეპარტამენტის არქივი (1960)
4. II ფრაგმენტი საგალობლიდან *მოციქული*. ასრულებს ჯერ არტემ ერქომაიშვილი (1966), შემდეგ ანზორ ერქომაიშვილი, ბადრი თოიძე და არტემ ერქომაიშვილი, ტელე-რადიო დეპარტამენტის არქივი (1960)
5. ფრაგმენტი საჩონგურო დასაკრავიდან *იადონი*. ასრულებს იუსუფ ვერულიძე. ჩამწერი მინდია ჟორდანი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (1972)

**ZAAL TSERETELI, LEVAN VESHAPIDZE**  
(GEORGIA)

### ON THE GEORGIAN TRADITIONAL SCALE

Musicologists no longer argue about the fact that the scale of Georgian folk music is neither major-minor nor does it coincide with medieval European modes, though what exactly this sequence of sounds concretely represents is the issue modern researchers are interested in. At different times this problem has been studied by Georgian and foreign scholars – Kakhi Rosebashvili, Malkhaz Erkvanidze, Stewart Gelzer and others – who made quite a few suggestions. The present paper is another attempt at presenting the results about the Georgian scale produced on the basis of the two-year-long practical research.

In the first stage of research the hymns-troparia, recorded by Artem Erkomaishvili, were selected as the subject of the study (as it is known in Erkomaishvili's recordings only six voices of the troparion are present: the third and fourth voices are missing). In order to reveal their sequence of sounds by means of the spectral analysis provided in the programme **Adobe Audition** we measured the sonic frequency of the top voice<sup>1</sup>.

Having measured the medium frequency of each sound in Hz (in notated examples it is indicated with numbers above the notes) and the distance between them in cents (below the notes), we determined the scale of sounds of the whole hymn by means of the corresponding programs.

The measurement showed that the voice of absolutely every troparion has its own musical scale (which will be explained below).

After that we measured the top voice (the lead voice, i.e. Dimitri Patarava's voice) in the eleven hymns recorded in three parts by Dimitri Patarava, Varlam Simonishvili and Artem Erkomaishvili (the CD is called "Eleven Pearls"<sup>2</sup>).

A count of the average medium of the sound height of each scale step of the given hymns yielded very strange and unexpected results: the top voice (i.e. the lead part) of every hymn occurred in the same scale, in spite of the fact that all eleven hymns are of different genres, voices and moods.

And the sound scale is as follows: a seven-degree octave, the distance between the degrees being equal, i.e. approximately 170–175 cents. "Approximately" because the fluctuation of 10, 20 and even 30 cents does not change anything, as during the sounding of the song or hymn the human ear is virtually unable to perceive it.

An example is the hymn *Dghes Tskhovrebisa* (*On the Day of Life*) recorded by Artem Erkomaishvili (the troparion of the fourth voice of the Annunciation). The first four sounds are the same. After measuring these four sounds it was discovered that the fluctuation between these sounds is 40-50 cents, but the human ear perceives them as being on the same pitch (ex. 1, audio ex. 1).

The situation is the same in the hymn *Sitqvisa Ghvtisa* (*God's Word*), St Nino's troparion of the fourth voice (recorded by Artem Erkomaishvili): here too the first four sounds are the same, though the fluctuation between them is about 60 cents (ex. 2, audio ex. 2). The result indicates that in the top voice of the "Eleven Pearls" uses only one musical scale, and within the octave the distance between the neighboring sounds is the same (a so-called equidistant scale).

After that we measured the top voice (or the lead part) of the hymn *Shoba Shen i Ukhrtshnel Ars* (*Thy Nativity Is Immaculate*) recorded by Gigo Erkomaishvili's choir in three voices, and the sound scale of the top part was found to be the same.

The result was almost the same in the top-voice (leading part) of the two three-part hymns *Shen khar Venakhi* (*Thou Art a Vineyard*) and *Siqvarulman Mogiqvana* (*Love Has Brought Thee*), recorded by Artem, Anania and Vladimer Erkomaishvili, in the top voice (the lead part) of the two three-part hymns *Shen, Romelman Ganantle* (*Thou, Who Brought Light*) and *Siqvarulman Mogiqvana* (*Love Has Brought Thee*) the sound scale is almost the same (though a bit farther in the latter).

Proceeding from these results we presumed that this sound scale was common in all Georgia. After coming to this conclusion we decided to put the hymns of different schools and folk songs of various parts of Georgia into this (equidistant) scale.

With the help of the computer we have recorded a common major scale in our voices (in the range of 2,5 octave), each sound lasting 10 seconds. Then with the help of Adobe Audition we placed the sounds on the required frequencies (i.e. we divided the octave into eight neighboring sounds at equal distances from one another), divided them into separate sounds and formed a bank of our own voices: Subsequently by means of the programme **Acid Pro**, we played various hymns using this sound bank.

First in the **Acid Pro** we entered some hymns of the Shemokmedi School (first of all according to the so-called "Eleven Pearls", subsequently according to the recordings of Erkomaishvili and others) which were of absolutely different genres and voices. The result was unexpected – absolutely all of them had a logical and accurate sounding.

Then we passed on to the Gelati School chants. At first the sounding seemed strange and unusual to us. Especially strange was the frequency of parallel thirds, which occurs rather rarely in the Shemokmedi School chants. It is also noteworthy that in the above-mentioned equidistant scale the third is exactly in the middle of the major and minor thirds (about 350 cents). Apart from that the cause of the unusual character of the Gelati School hymns may have been the fact that we had never heard the hymns of this school in the original, and we do not have recordings of the hymns of this school performed by competent chanters. We possess only the material preserved as notated transcriptions, in which, in most cases, the alteration signs are used only nominally. It should be noted that we sing these hymns according to the edited alteration signs and for the last 25 years our ear became accustomed to the corresponding sounding.

After that we arranged some hymns of the Kartli-Kakhetian school and the Georgian folk songs of different genres and different provinces in the given sound scale. Without exception each of them sounded logical and correct, though it should be added that some details of some songs did not resemble the same detail of a concrete recording (e.g. the original). We shall speak about the possible reasons of this discrepancy below.

### **Pardi and Shinpardi**

In Prince Ioane's "Kalmasoba" there is the following dialogue between Methodios and Ioane: "Methodios: How many voices sing a hymn?"

"Ioane: In all the countries i.e. – in Greece, Europe, Arabia and other countries the hymns consist of eight voices, and so it is in our country; for it is impossible to have more, because the frets of the instruments are eight in number and when being played they produce sounds of differ-

ent kinds and *kankledi* (free movement of melody in different directions, called *shinpardi* – Tsereteli-Veshapidze) is slightly different in order to make the mode beautiful. And as it is used with musical instruments, in the same way it is used in the hymns. And it also consists of eight voices” (Bagrationi, 1984: 396).

Here two terms attracted our attention. They are *pardi* and *kankledi*, called *shinpardi*. First let us define the meaning of the term *pardi*. In Sulkhan-Saba’s dictionary it is explained as “*pardi* – equal; one, piece” (Orbeliani, 1993: 183), its derivatives being *tolpardi* (proportional), *shepardeba* (comparison), *tanapardi* (correlative), *pardobitoba* (relativity) and so on.

The word *pardi* has a different meaning for Ivane Javakhishvili. It is the division present on the neck of the musical instruments (e.g. *panduri*), which Sulkhan-Saba calls *saktsevi* (fret). Ivane Javakhishvili refers to Grigol Orbeliani who uses the word in this meaning (Javakhishvili, 1990: 96-97).

The term *pardi* is used with the same meaning by teachers teaching how to play the *panduri* (they also use the Russian term *lad* – “the *panduri lads*” etc). It can be presumed that this word is also used with the same meaning in “Kalmasoba”, though it is interesting why the *saktsevi* (intonation; fret) is given this name and not something else.

We have measured the typical specimens of popular *panduri* and discovered the same sound scale with equal distances in between as in the “Eleven Pearls”.

Here it should also be noted that in 2011 Koka Nikoladze, a musician, measured the sound scale of the *panduri* and the result was the same.

In our opinion it is due to the equal distances between the sounds that “the frets” are called *pardi* (equal)<sup>3</sup>.

In our opinion the term *pardi* mentioned in “Kalmasoba” indicates the sounds at different distances from one another: “Chanting divided in eight voices and so it is in our country; for it is impossible to have more, because the frets of the instruments are eight in number”. We think that here eight equal sounds within an octave are meant. So it substantiates our supposition about the equidistant musical scale.

As for the term “*kankledi*, which is called *shinpardi*”, with Sulkhan-Saba Orbeliani it (the term *kankledi*) is defined as follows: “*kankledi* – an iron window”. Unfortunately we have not been able to find the definition of the word *shinpardi* anywhere so far.

We think *kankledi* or *shinpardi* is a space between two concrete sounds which the chanter or the performer on an instrument may use to decorate the mode. In our opinion here it means a deviation from some *pardi* according to the performer’s taste, i.e. the changing of the pitch of the sound scale sounds in different degrees in order to decorate the mode during the improvisational performance, introducing mode colouring in the mode configuration of the musical piece.

We think that this is what is meant in “Kalmasoba”, when speaking about using *kankledi* (or *shinpardi*) in order to slightly decorate the mode.

Here we are giving a rough example: we have C Dur scale which a singer must sing, but he has a wish to lower the sound *e* and sing *e-flat*. In this case, according to modern musicological understanding this will be a mode deviation. According to “Kalmasoba” it means decorating the mode (and very slightly at that), which the chanter can use for “the beauty of the mode”. And *kankledi* (called *shinpardi*) is slightly different to make the mode beautiful. And as it is used with musical instruments, in the same way it is used in chanting; it also consists of eight voices. In our opinion it is colouring of the mode that is meant here.



The term *Shinpardi* (if we understand it as we have defined it above), makes it clear why in the hymns recorded by Artem Erkomaishvili different sound scales are revealed. If we presume that he often used *shinpardi* (i.e. the sounds deviated from the basic sound), it is understandable that different sound scales would occur within the range of the hymns. Interesting results were found after measurement of the top voice, (i.e. the lead part) in the hymn *Movedit da Vsvat* (*We Have come And Let Us Drink*) and of the top voice of the same hymn recorded by Anania Erkomaishvili (Artem's brother).

The measurement indicated that different sound scales were revealed within one and the same hymn. It convinced us still more that both Artem and Anania Erkomaishvili used the so-called *shinpardi* (i.e. deviated sounds) during the given hymn at different times and with different sounds, though it cannot be said about either of them that his performance was erroneous.

We put the same hymn in the equidistant scale (i.e. without *shinpardi*, or slightly deviated sounds), discovered in "The Eleven Pearls", and the resulting sounding was absolutely logical.

We should like to cite as an example *Motsikuli* (*An Apostle*) chanted by Artem Erkomaishvili (St Nino's kontakion of the second soloist) and the same hymn which is performed together by Badri Toidze – the lead part, Anzor Erkomaishvili – the middle voice and the bass part – Artem Erkomaishvili.

In the given hymn Artem Erkomaishvili sings the word *ganstsavluli* on the following sounds (we have specially transcribed it, in the recording he sings in a lower register): e-f-g f-e-d e-d-c d, as for Badri Toidze he sings on the following notes: e-f-g f-e-d e-flat-d-c (ex. 3, audio ex. 3).

The picture is the same in the phrase "qovelta saghmrtota" (ex. 4, audio ex. 4).

It is noteworthy that Artem Erkomaishvili did not stop Badri Toidze to reprimand him for singing the "wrong" sound.

Thus, in our opinion, a singer, chanter or a performer on a musical instrument (but on a fretless instrument) is free to deviate this or that sound more or less according to his/her wishes. As an example we want to refer to the chonguri tune *Iadoni* (*Canary*), performed by Iusuf Veruladze from Kobuleti. In the cadence of every stanza he lowers one of the sounds by 70-80 cents (ex. 5, audio ex. 5).

Here we should like to note that the so-called "shinpardi" is not situated exactly between the "pardi", as it is on the piano in the form of black keys between the white ones (where half a tone equals 100 cents). If judged by the results of the measurement of Artem Erkomaishvili's hymns, "shinpardi" deviates from "pardi" by about 40-60 cents. If there should be 171–172 cents between the adjacent sounds, in some places Artem reduces the distance to 110–120–130 cents, in other places he makes them even 200, 210, or 220 cents though there are cases when the distance is 80–90 cents, i.e. the sound deviates almost by half a tone.

We sounded Georgian folk songs of various parts of this country according to the 40-cent "shinpardeba", the result was quite real sounding close to the recording in every detail.

To conclude this part we'd like to say that Georgian music is based on one musical scale and the chanter, singer or performer on a musical instrument, proceeding from the parameters of this scale, is free to decorate various steps of the scale by deviating from them<sup>4</sup>.

### **On the Fluctuation of the Sound Made by the Human Voice**

In order to evaluate the degree of the fluctuation of the human voice, we have carried out the following experiment: in the programme **Finale** we created the F mixolydian scale with three-sec-

ond-long sounds; by the above-mentioned programme we made the created scale sound accompanied by our voice. Simultaneously each of us recorded his own voice in the **Adobe Audition** programme, after which we measured our voices.

As is generally known in the tempered sound scale the whole tone equals 200 cents, half a tone is 100 cents. In the scale we sang, instead of the 200 cents the result was 181, 195, 221, 202 and 178-cent distances, and on the half tones instead of 100 cents the result was 86 and 131-cent distances. We repeated the experiment several times but the result remained the same (do not forget, when singing we were hearing the precise sound produced by the computer and our voices were only accompanied by the mechanical sound). After that we sang the same scale independently, without the computer. The result was approximately the same.

A comparison of the pitches within the range of the scales and musical phrases we sang demonstrated that the sung scale was quite close to the tempered one and the maximum deviation was only 13 cents.

It seems similar fluctuations are usual in musical performances, which is substantiated by the recordings of Artem, Patarava, Gigo and Samuel.

### **The Features of the Revealed Scale**

The musical scales with equal distances between them have two interesting features:

1. In spite of the fact that there is only one sound scale, the different songs and hymns sung in it sound quite different from one another: they deviate in different manners. As an example we sounded a five-part portion of a hymn from one of the scores of Philimon Koridze; there are four – five three-part forms in succession. Each has a different deviation, some minor, some major. Why each three-part form sounds differently needs further research.

2. In cases when a performer starts some stanza from the wrong pitch he/she will not have to use the sign of alteration, as it will remain in the same musical scale.

### **The Principle of Vocal Tuning in the Equidistant Scale System**

We'd like to say a few words about our contention regarding the principle of voice adjustment. We think that in a Georgian hymn or song the purity of the octave and the fifth should be observed, for in nature these intervals occur in a pure form (we mean the overtones).

According to the scale we have revealed (if the octave, consisting of 1200 cents, is divided strictly into seven parts), the fifth will amount to 686 cents (while the pure fifth is 700 cents), i.e. distanced from the pure interval by 14 cents. If the singer first takes one sound, and then another sound, distanced from the former by a 686 cent a fifth (i.e. sings a melodic interval), there is no feeling of “pollution”, as our ear cannot perceive these 14 cents difference in melodic movement. The difference is perceived when both sound simultaneously (as a harmonic interval). In this case the fifth causes a slight feeling of “contamination”.

In conclusion we should note that in our opinion if we sound the thousands of manuscripts that have survived only as notated transcriptions in the sound scale mentioned above, we will hear how they sound approximately.

**P.S.** According to information we have discovered, similar sound scales have been attested in Uganda and Thailand. As a result of measuring sound frequencies this sound scale was discovered in Uganda in 1952, in Thailand – in 1974<sup>5</sup>.

### Notes

- <sup>1</sup> In three-part chanting it is practically impossible to measure the middle and bass parts
- <sup>2</sup> CD: *Georgian Chanting. Eleven Pearls*. (2004). Dimitri Patarava, Varlam Simonishvili, Artem Erkomaishvili. Archive recordings, 1949. Tbilisi: International Research Centre of Traditional Polyphony, International Centre of Georgian Folk Music
- <sup>3</sup> It should also be noted that “the frets” of the *panduri* are not equal in size because in other case the distances between the sounds would not be equal and the result would be different sound scales
- <sup>4</sup> *Shinpard* (i.e. the sound deviated from the basic sound of the sound scale) can be used in a limited form on the *panduri*, *changi*, *tchiboni*, *gudastviri* and other instruments which do not have fixed pitches
- <sup>5</sup> This information can be found on the internet:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Equal\\_temperament#5\\_and\\_7\\_tone\\_temperaments\\_in\\_ethnomusicology](http://en.wikipedia.org/wiki/Equal_temperament#5_and_7_tone_temperaments_in_ethnomusicology)  
<http://xenharmonic.wikispaces.com/7edo>  
[http://www.mp3.fm/Equal\\_temperament.htm](http://www.mp3.fm/Equal_temperament.htm)

### References

- Batonishvili, Ioane. (1984). “Kalmasoba”. In: *Kartuli proza (Georgian Prose)*. Vol. 6. Tbilisi: Sabchota sakartvelo (in Georgian)
- Javakhishvili, Ivane. (1990). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi (The Basic Issues of Georgian Music History)*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1993). *Leksikoni Kartuli (Georgian Lexicon)*. Vol. 2. Tbilisi: Merani (in Georgian)

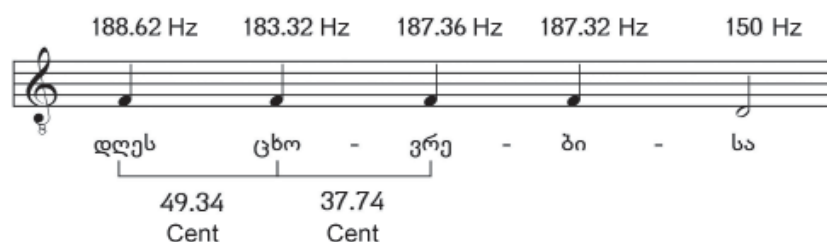
### Audio examples

1. Fragment from the chant *Dghe tskhovrebisa* performed by Artem Erkomaishvili, recorded by Kakhi Rosebashvili, archive of the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (1966)
2. Fragment from the chant *Sitqvisa ghvtisa* performed by Artem Erkomaishvili, recorded by Kakhi Rosebashvili, archive of the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (1966)
3. First fragment from the chant *Motsikuli* performed first by Artem Erkomaishvili, then by Anzor Erkomaishvili, Badri Toidze and Artem Erkomaishvili, archive of the State Television-Radio Department (1960)
4. Second fragment from the chant *Motsikuli* performed first by Artem Erkomaishvili, then by Anzor Erkomaishvili, Badri Toidze and Artem Erkomaishvili, archive of the State Television-Radio Department (1960)
5. Fragment from the *chonguri* instrumental piece *Iadoni*, performed by Iusup Verulidze, recorded by Mindia Zhordania. archive of the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (1972)

Translated by *Liana Gabechava*

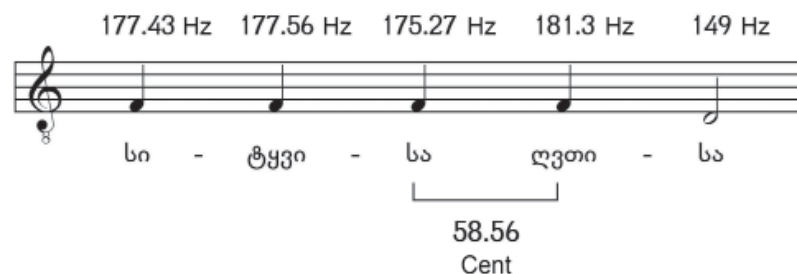
**მაგალითი 1.** ფრაგმენტი საგალობლიდან „დღეს ცხოვრებისა“. ასრულებს არტემ ერქომაიშვილი. ჩამწერი კახი როსებაშვილი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (1966).

**Example 1.** Fragment from the chant *Dghe tskhovrebisa* performed by Artem Erkomaishvili, recorded by Kakhi Rosebashvili, archive of the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (1966).



**მაგალითი 2.** ფრაგმენტი საგალობლიდან *სიტყვისა ღვთისა*. ასრულებს არტემ ერქომაიშვილი. ჩამწერი კახი როსებაშვილი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (1966).

**Example 2.** Fragment from the chant *Sitqvisa ghvtsa* performed by Artem Erkomaishvili, recorded by Kakhi Rosebashvili, archive of the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (1966).



**მაგალითი 3.** პირველი ფრაგმენტი საგალობლიდან *მოციქული*. ასრულებს ჯერ არტემ ერქომაიშვილი (1966), შემდეგ ანზორ ერქომაიშვილი, ბადრი თოიძე და არტემ ერქომაიშვილი, ტელე-რადიო დეპარტამენტის არქივი (1960).

**Example 3.** First fragment from the chant *Motsikuli* performed first by Artem Erkomaishvili (1966), then by Anzor Erkomaishvili, Badri Toidze and Artem Erkomaishvili, archive of the State Television-Radio Department (1960).



**მაგალითი 4.** მეორე ფრაგმენტი საგალობლიდან *მოციქული*. ასრულებს ჯერ არტემ ერქომაიშვილი (1966), შემდეგ ანზორ ერქომაიშვილი, ბადრი თოიძე და არტემ ერქომაიშვილი, ტელე-რადიო დეპარტამენტის არქივი (1960).

**Example 4.** Second fragment from the chant *Motsikuli* performed first by Artem Erkomaishvili, then by Anzor Erkomaishvili, Badri Toidze and Artem Erkomaishvili, archive of the State Television-Radio Department (1960).



**მაგალითი 5.** ფრაგმენტი საჩონგურო დასაკრავიდან *იადონი*. ასრულებს იუსუფ ვერულიძე. ჩამწერი მინდია ჟორდანია. თბილისის სახელწმიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (1972).

**Example 5.** Fragment from the *chonguri* instrumental piece *Iadoni*, performed by Iusup Verulidze, recorded by Mindia Zhordania. archive of the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (1972).





### **ძიძი, როგორც პანკისის ხეობის ქისტების იდენტობის გამომხატველი**

#### **შესავალი**

საქართველო არის კავკასიის ნაწილი და აზიისა და ევროპის გასაყარზე მდებარეობს. იგი მულტიეთნიკური ქვეყანაა. ისტორიულად, ქართველ ხალხს ტოლერანტული დამოკიდებულება ჰქონდა მის გვერდით მცხოვრები სხვადასხვა ეროვნული და ეთნიკური ჯგუფის მიმართ (აფხაზები, ოსები, ქურთები, რუსები, ბერძნები, ებრაელები, აზერბაიჯანელები, სომხები, თურქები და სხვ), რაც უზრუნველყოფდა მათ მშვიდობიან თანაცხოვრებას საქართველოს ტერიტორიაზე. კომპაქტურად დასახლებული ეს ხალხები საქართველოში ინარჩუნებდნენ თავიანთ კულტურას, ადათ-წესებს, ენასა თუ სარწმუნოებას.

მოხსენების თემაა პანკისის ხეობის ვაინახების,<sup>1</sup> ანუ ქისტების<sup>2</sup> მუსიკალური კულტურა, რომელშიც გამოხატულია ამ თემის იდენტობა – რითაც ისინი განსხვავდებიან ქართველებისა და ჩაჩნეთში<sup>3</sup> მცხოვრები თანამოძმეებისაგან.

ქისტური მუსიკალური კულტურის კვლევის აქტუალობას, ერთი მხრივ, განსაზღვრავს ის ფაქტორი, რომ კავკასიელების, კერძოდ, ჩაჩნების მუსიკის შესწავლა შეუძლებელია ქისტური ტრადიციული მუსიკის გაუთვალისწინებლად; მეორე მხრივ, ასევე, შეუძლებელია წარმოდგინო საქართველოს მუსიკალური კულტურის სრული სურათი მის ტერიტორიაზე მცხოვრები მეზობელი კავკასიელი ხალხების მუსიკის კვლევის გარეშე.

თემას საფუძვლად დაედო საექსპედიციო მასალა, რომელიც გასულ წელს მოვიპოვეთ პანკისის ხეობაში (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის ექსპედიცია პანკისში, 2013 წ., ექსპედიციის ხელმძღვანელი – ქეთევან ბაიაშვილი).

სანამ უშუალოდ მუსიკალური მასალის განხილვაზე გადავიდოდეთ, მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, მცირე ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ექსკურსი შემოგთავაზოთ.

#### **ისტორიული ცნობები, გეოგრაფიული მონაცემები, ტრადიციული ყოფა, სარწმუნოება**

ცნობილია, რომ ვეინახები/ვაინახები ძირძველი კავკასიური წარმომავლობის არიან. ისინი საქართველოში კომპაქტურად XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან სახლობენ, თუმცა, მათი მიგრირება უძველესი დროიდან ხდებოდა, რაც მჭიდრო გენეტიკური, ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული ურთიერთობებით აიხსნება (ბორჩაშვილი, 2008: 8). ჩამოსახლებული ჩაჩნები ეზიარნენ ქართულ კულტურას და ქართულ ენასაც დაეუფლნენ. საუბრობენ ქართულად და ქისტური ენის დიალექტზე. ამ ორი კულტურის სინთეზის შედეგად ჩამოყალიბდა ორენოვანი ეთნიკური ერთეული ქისტების სახით (გელაშვილი, 2010: 155). ქისტი ოჯახების ჩამოსახლების ძირითადი მიზეზი სისხ-

ლის ალების თავიდან არიდება<sup>4</sup>, სახნავ-სათესი მიწების ნაკლებობა და შამილის<sup>5</sup> მიერ წარმართი მთიელების რელიგიურ ნიადაგზე შევიწროვება იყო. მეორე მხრივ, XIX ს.-ის დასაწყისში, ლეკების (დალესტნელების, რომელთაც შამილი მეთაურობდა) შემოსევების მოსაგერიებლად, საქართველოს მმართველების თხოვნითაც მომხდარა ხეობაში ქისტების კომპაქტურად ჩამოსახლება (ბორჩაშვილი, 2008: 21).

### **გეოგრაფიული მონაცემები**

ქისტები ცხოვრობენ პანკისის ხეობაში, რომელიც წარმოადგენს კახეთის ტერიტორიის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს (სურ. 1). მთელ სიგრძეზე მოედინება მდინარე ალაზანი, რომლის ირგვლივაც განთავსებულია ქისტური სოფლები: ბირკიანი, ჯოყოლო, ომალო, დუმასტური, დუისი, ქვემო, ზემო და შუა ხალანანი და სხვ. (ბორჩაშვილი, 2008: 3-4).

### **ქისტური ყოფა და ტრადიციები**

ჩაჩნეთის მთებიდან ემიგრაციის შემდეგ ქისტურმა ტრადიციებმა მეტ-ნაკლები ცვლილება განიცადა, მაგრამ მათი ძირითადი ნიშან-თვისებები დღემდე შენარჩუნებულია. ქართული ყოფისა და კულტურის დიდი გავლენის<sup>6</sup>, ზოგ შემთხვევაში კი, შესისხლხორციების შედეგად, ცვლილებებს განიცდიდა ქისტების საოჯახო და საზოგადოებრივი ყოფა.

გარდა იმისა, რომ ისინი ექვემდებარებიან ქართულ კანონმდებლობას, აქვთ გარკვეული ტრადიციული კანონებიც, რომელთაც არ ივინყებენ. თემის ყოფასთან დაკავშირებული ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენის გადანყვეტის დროს დიდ როლს თამაშობს უხუცესთა საბჭო, რომლის შერჩევაც ხდება სოფლების მიხედვით, მასში გაერთიანებულნი არიან გვარის უხუცესები და პატივსაცემი ადამიანები. საოჯახო ურთიერთობებში შენარჩუნებულია დიდი ოჯახის ტრადიცია, პატრონიმია<sup>7</sup>, ლევირატი<sup>8</sup>, მრავალცოლიანობა<sup>9</sup>. ქისტური ოჯახი პატრიარქალური ყოფის ნიშნებითაა აღბეჭდილი, თუმცა ქალს მთის ეტიკეტში განსაკუთრებული როლი აქვს (იქვე: 47). ქისტების ძირითადი სამეურნეო საქმიანობა მესაქონლეობა და მინათმოქმედებაა. შინამრეწველობიდან განსაკუთრებით განვითარებულია ნაბდისა და ქეჩის წარმოება. შინამრეწველობა და ნაწილობრივ, ვაჭრობაც (მოგვიანო პერიოდიდან), მათი ეკონომიკის განვითარებისათვის დამხმარე როლს ასრულებს (იქვე: 149). ქისტებში დღემდეა შემორჩენილი სისხლის ალების ტრადიცია. ნათესავის დაჭრის ან მკვლელობისათვის შურისძიება ღირსების საქმე იყო.

ქისტები და, ზოგადად, ჩაჩნები ძალიან სტუმართმოყვარე ხალხია. სტუმართმოყვარეობა სისხლ-მესისხლეობაზე მაღლა იდგა. სტუმართმოყვარეობის წეს-ჩვეულება მკვლელსაც კი იცავდა. სახლის ზღურბლის გადამლახავ მტერს თავშესაფარი, პური და დაცვა გარანტირებული ჰქონდა (თოფჩიშვილი, 2007: 47).

### **ქისტების რელიგია**

ისტორიულად, ჩაჩნეთის ძირითად რელიგიას წარმართობა წარმოადგენდა, რომელშიც, საქართველოს გავლენით, შეჭრილი იყო ქრისტიანული ელემენტებიც (ბორჩაშვილი, 2008: 28). მთის სოციალური და ეკონომიკური პირობები აქ ქრისტიანობის ფართოდ და ღრმად გავრცელების საშუალებას არ იძლეოდა (თოფჩიშვილი, 2007: 48).

დღეისათვის, ქისტების ნაწილი მაჰმადიანი სუნიტები არიან (თოფჩიშვილი, 2007:

48). მათ რელიგიაში ისლამთან შერწყმულია ძველი ადათ-წესები, წარმართული და ქრისტიანული რწმენა-წარმოდგენები, რასაც მკვლევრები „ტრადიციული ისლამის“ სახელწოდებითაც მოიხსენიებენ (გელაშვილი, 2010: 156); მეორე მხრივ, უკანასკნელ ათწლეულებში დამკვიდრდა სუნიტური ისლამის ერთ-ერთი მიმდინარეობა, ვაჰაბიზმი<sup>10</sup>, რომელიც კრძალავს მთელ რიგ რიტუალებსა და წეს-ჩვეულებებს. უკანასკნელ ხანებში ამ მიმართულებით განვითარებული მოვლენები ქისტების ტრადიციებისა და რელიგიური რიტუალების დაკარგვის საფრთხეს ქმნის. ამასთან, ისინი კატეგორიულად უარყოფენ მუსიკის არსებობის ყოველგვარ ფორმას<sup>11</sup>.

### ქისტების მუსიკალური კულტურა

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე (ვგულისხმობთ პანკისში ვაჰაბიზმის გავრცელებას), ქისტებთან მუსიკალური კულტურა მხოლოდ ტრადიციული ისლამის მიმდევარ მცირერიცხოვან ფენაშია შენარჩუნებული. აქ, დღემდე, სიმღერა უშუალოდაა დაკავშირებული ყოფასთან, კონკრეტულ რიტუალთან თუ წეს-ჩვეულებასთან (ამინდის მართვა, ძროხის წველა, ბავშვის დაძინება, ბავშვის თამაში, მიცვალებულის დატირების რიტუალი, შერიგების რიტუალი, სუფიური რიტუალი *ძიქრი*, საერო და სასულიერო თემატიკის ნაშემები)<sup>12</sup>, განსხვავებით დღევანდელი ჩაჩნეთისა. მეორე მხრივ, პოპულარულია თანამედროვე სატრფიალო თემატიკის სიმღერები, რომელთა ინტონაციური საფუძველი ზოგადკავკასიურია და ფართოდაა გავრცელებული საქართველოს მთის რეგიონებსა თუ ჩრდილოკავკასიის ხალხებში.

გვიანდელი მაჰმადიანური გავლენა იმდენად ძლიერია, რომ ძველი საკულტო სიმღერების თანამედროვე ინტერპრეტაციებში ჩნდება ალაჰის დიდებასთან დაკავშირებული ფრაგმენტები ტექსტით – „ლა ილაჰა ილლაჰლაჰ“ („არავინ არის ღირსი თაყვანისცემისა ალაჰის გარდა“). მუსიკალური მასალა სხვადასხვანაირია და მათი რელიგიურ-საკულტო რიტუალიდან, *ძიქრიდან* (ამ უკანასკნელს ქვემოთ განვიხილავთ) არის ნასესხები. შესაბამისად, რელიგიისა და ყოფითი ტრადიციების მსგავსად, მუსიკალურ კულტურაშიც მკაფიოდაა გამოვლენილი წარმართული, ქრისტიანული და მუსულმანური შრეები. ზოგიერთ შემთხვევაში, ერთსა და იმავე სიმღერაშიც კი, სხვადასხვა რელიგიური მსოფლმხედველობის საწყისების დანახვაა შესაძლებელი.

რელიგიური მუსიკის უმნიშვნელოვანეს სინკრეტულ მოვლენას წარმოადგენს *ძიქრი*<sup>13</sup> – სუფიური რელიგიურ-საკულტო რიტუალი (ვიდეომაგ. 1). ზოგადად, *ძიქრს* სხვადასხვა ქვეყნის მაჰმადიანები ასრულებენ, თუმცა, იმ სახით, რა სახითაც ჩაჩნებთან და ქისტებთან გვხვდება, სხვაგან დაფიქსირებული არ არის. მუსიკალური ინტონაციების მხრივ, ოდნავ განსხვავებულია დაღესტნური *ძიქრი*. შესაბამისად, ქისტური *ძიქრი* უნივერსალურია და მათ იდენტობას გამოხატავს.

ჩვენთვის საინტერესოა *ძიქრის* სოციალური ფუნქცია, მუსიკალური მახასიათებლები და ის ზოგადი თავისებურებები, რაც კონკრეტულად მის ქისტურ სახესხვაობას გააჩნია.

*ძიქრის* შექმნა დაკავშირებულია ჩაჩან ქუნთ ჰაჯის პიროვნებასთან, რომელმაც იგი პირველად 10 წლის ასაკში შეასრულა (XIX საუკ.-ის II ნახ.).

*ძიქრს* ასრულებენ ქალებიც და კაცებიც. დღეისათვის, ქალთა *ძიქრი* მუსიკალურად, ვარიანტული თვალსაზრისით და მელოდიური მრავალფეროვნებით უფრო მეტად განვითარებულია, ვიდრე მამაკაცებისა. თუმცა, ძველი ჩაჩნური *ძიქრის* ჩანაწერები<sup>14</sup> გვაფიქრებინებს, რომ მამაკაცების *ძიქრიც* ძველად უფრო მრავალფეროვანი უნდა ყო-

ფილიყო.

რიტუალს ორი ან რამდენიმე სოლისტი ჰყავს. ანტიფონური შესრულება და ორი (ან მეტი) სოლისტი გაბმული ბანის ფონზე ერთმანეთს ენაცვლება. შუა ნაწილში გვხვდება ორი უნისონური გუნდის მონაცვლეობაც.

ძიქრი შედგება რამდენიმე მუსიკალური ბლოკისაგან. ყოველ მომდევნო ბლოკზე გადასვლას ანიშნებს წამყვანი. იწყება ნელი, იმპროვიზაციული, ჰომოფონიური სიმღერა-გალობით. შემდეგ ნელი და ჩქარი ბლოკები ენაცვლებიან ერთმანეთს. ზოგჯერ, სიმღერას იწყებენ იატაკზე მუხლმოყრილები, შემდეგ კი მარჯვენა და მარცხენა მიმართულებით მოძრაობენ წრეზე ძუნძულით, ერთმანეთის ზურგშექცევით ან გვერდი-გვერდ, შეძახილებით, ზოგჯერ – ოხვრით. შეძახილების დროს უმცირეს ინტონაციურ ფორმულებსაც იყენებენ. ჩქარ ბლოკებში რიტმულ პულსაციას ქმნიან ტაპით, ხელის ცემით მუხლებზე, იატაკზე ან კედელზე, ძუნძულის დროს ერთ-ერთ ფეხს უფრო ძლიერად ურტყამენ მიწას, რითაც რიტმის ძლიერ დროებს უსვამენ ხაზს. გარდა წრეზე სიარულისა, გვხვდება ადგილზე როკვაც. როცა ძიქრს ერთგვარი მედიტაციური, მაგიური ელფერი აქვს, ასრულებენ გზნებით, ზოგიერთი შემსრულებელი ექსტაზში შედის. თუ შემსრულებელი ბევრია, მცირე ნაწილი განზე დგას, ძირითად ჰანგს ასრულებს და დანარჩენები რიტმულ პულსაციას ქმნიან ადგილზე როკვითა და ტაპით ან წრეზე სიარულით. მუსიკალური თვალსაზრისით, შესავალი ნაწილი ყველაზე სტაბილურია ქალთა თუ მამაკაცთა შემსრულებლობაში.

გვხვდება ორწილადი, სამწილადი და შერეული მეტრი. ძირითადად, ბლოკები რიტმულად ორგანიზებულია, თუმცა იმპროვიზაციული მონაკვეთები თავისუფალი განვითარების პრინციპით გამოირჩევა.

ძიქრში მონაწილეთა რაოდენობა ან ასაკი შეზღუდული არ არის. გრძელდება ნახევარი საათიდან საათნახევრამდე.

საქართველოში მიგრირებული სხვა კულტურების მსგავსად, ქისტურმა კულტურამ შეინარჩუნა თვითმყოფადობა და განვითარების ადრეული შრეები, ის თავისებურებები, რაც საქართველოს საზღვრებს გარეთ მცხოვრებ ჩაჩნებთან დაკარგული ან სახეცვლილია. მეორე მხრივ, მუსიკალური მასალის თუ ნეს-ჩვეულებების კვლევისას, ჩვენ ვხედავთ აშკარა პარალელებს ქართულ კულტურასთან, რაც დაკავშირებულია მათ საერთო, კავკასიურ ფესვებთანაც. საკუთრივ, ჩაჩნური სიმღერებისაგან განსხვავებით, ქისტურ მუსიკაში შეინიშნება აღმოსავლურ-ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების ინტონაციური და ჰარმონიული ელემენტების გავლენა, განსაკუთრებით – სიახლოვე თუშურ მუსიკასთან (გელაშვილი, 2010: 157).

ქისტურ თემში ქართული და ჩაჩნური მუსიკალური აზროვნების თავისებურებების სინთეზი საფუძვლად დაედო ორიგინალურ ქისტურ მუსიკალურ ფენომენს, რომელშიც გამოხატულია მათი საერთო, თემური იდენტობა, ასე რომ გამოარჩევს ამ მცირიცხოვან ეთნიკურ ჯგუფს დანარჩენი კავკასიელებისაგან.

## შენიშვნები

<sup>1</sup> ვაინახებად/ვეინახებად მოიხსენიებიან ჩაჩნები/ჩეჩნები და ინგუშები, რაც ქართულად ნიშნავს „ჩვენი ხალხი“-ს ([https://www.youtube.com/watch?v=ovIA22\\_0gGk](https://www.youtube.com/watch?v=ovIA22_0gGk) 07.07.2014). ჩაჩნების თვითსახელ-



წოდება „ნოხჩო, ნოხჩი“ (თოფჩიშვილი, 2007: 38)

- <sup>2</sup> ტერმინი „ქისტე“ ქართულ ისტორიულ წყაროებში ვაინახური/ვეინახური ტომების აღმნიშვნელი იყო და მას რუსულ, სომხურ და ევროპულ წყაროებში ქართული მონაცემების გავლენით გავრცელებულად მიიჩნევენ (ბორჩაშვილი, 2011: 8–14). დღეს, საკუთარ თავს ქისტებს თავადაც უწოდებენ. ამასთან, სავარაუდოა ეს ტერმინი ძველი ვაინახური ტომებისთვისაც არ ყოფილიყო უცხო, რასაც მკვლევრები ტოპონიმის შესწავლით ვარაუდობენ (Волкова, 1973: 143)
- <sup>3</sup> რუსები და სხვა ხალხები მათ ჩეჩნების სახელწოდებით იცნობენ (ითონიშვილი, 2007: 38)
- <sup>4</sup> სისხლის აღების წესის შესახებ იხ. ქვემოთ
- <sup>5</sup> XIX საუკ.-ს I ნახ.-ის დაღესტნელი რელიგიური და სახალხო ლიდერი, დაღესტნისა და ჩაჩნეთის მესამე იმამი, რომელმაც მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ისლამის, კერძოდ სუფიზმის გავრცელებას დაღესტანსა და ჩაჩნეთში. თუმცა, მაჰმადიანობა ჩაჩნეთში ჯერ კიდევ XVI საუკ.-დან შემოვიდა (ითონიშვილი, 1969: 76)
- <sup>6</sup> გავლენა გამოხატულებას ჰპოვებდა მეურნეობის სხვადასხვა ფორმის (ბარის მიწათმოქმედება, მებაღეობა-მევენახეობა), ადგილობრივი მატერიალური კულტურის უმნიშვნელოვანესი ელემენტების (საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობანი, დგამ-ჭურჭელი...) ათვისებაში (ითონიშვილი, 1977: 153)
- <sup>7</sup> საზოგადოებრივი ორგანიზაციის ერთ-ერთი ფორმა. წარმოადგენს მონათესავე ოჯახების ჯგუფს, რომლებიც იხსენიება მათი დამაარსებლის სახელით
- <sup>8</sup> საქორწინო ჩვეულება, რომლის მიხედვითაც ქვრივი ქალი ვალდებული იყო ან უფლება ჰქონდა ცოლად გაჰყოლოდა მამულს
- <sup>9</sup> აღსანიშნავია, რომ საოჯახო თემისთვის მრავალცოლიანობა ნაკლებად იყო დამახასიათებელი. ეს ნაბიჯი, ძირითადად, გამოწვეული იყო უშვილო ცოლის ყოლით. სხვა შემთხვევაში, მამაკაცი იძულებული იყო დაეტოვებინა დიდი ოჯახი და ცალკე დასახლებულიყო. მრავალცოლიანობა, და აგრეთვე – დესპოტიზმი ოჯახში განსაკუთრებით ფეხს იკიდებს მაჰმადიანური სარწმუნოების გავრცელების შემდგომ (ითონიშვილი, 1969: 105). ქისტებთან, ბოლო დრომდე, იშვიათი იყო მრავალცოლიანობა, ბოლო ათწლეულებში კი, ვაჰაბიტური მოძრაობის გააქტიურებამ, ეს წესი საყოველთაო ნორმად აქცია
- <sup>10</sup> თვითსახელწოდებაა „ალ-მუვაჰიდენ“ – „რწმენით გაერთიანებულები“
- <sup>11</sup> ჩვენი დაკვირვებით, ადგილობრივი მცხოვრებნი განსაკუთრებით მტკივნეულად განიცდიან უფროს-უმცროსობის მამა-პაპური ჩვეულების წინააღმდეგ ვაჰაბიტების ბრძოლას
- <sup>12</sup> შემთხვევითი არ იყო, რომ პრეზენტაციაზე წარმოდგენილი ნიმუშების უმეტესობა უშუალოდ ყოფით თუ რელიგიურ პროცესშია ჩაწერილი და მათი მხოლოდ მცირე ნაწილი შესრულდა საგანგებოდ ექსპედიციის წევრებისათვის
- <sup>13</sup> ძიქარი, ძიგარი, ზიქარი, ზიქრი – არაბული სიტყვაა, ნიშნავს „შეხსენებას“
- <sup>14</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=JyeIt\\_KL5zw](https://www.youtube.com/watch?v=JyeIt_KL5zw) 08.08.2014  
<https://www.youtube.com/watch?v=-wIcXnux2b4> 08.08.2014



### გამოყენებული ლიტერატურა

- ბორჩაშვილი, ელდარ. (2008). *პანკისის ხეობაში ქისტების დასახლების საკითხისათვის*. თბილისი: უნივერსალი
- ბორჩაშვილი, ელდარ. (2011). *ხასო ხანგოშვილი – პლაგიატი, ვაჰაბიზმის იდეოლოგი პანკისში, ცილისმწამებელი, ჩამშვები...* თბილისი
- გელაშვილი, მაია. (2010). „პანკისის ხეობის ქისტების ტრადიციული მუსიკის შესწავლისათვის“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 155–158. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
- თოფჩიშვილი, როლანდ. (2007). *კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია: ეთნიკური ისტორია, ეთნიკური კულტურა (საღეჭიო კურსი)*. ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ივანე ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი. თბილისი: უნივერსალი
- ითონიშვილი, ვალერიან. (1969). *ცენტრალური კავკასიის მთიელების საოჯახო ყოფა*. თბილისი: მეცნიერება
- ითონიშვილი, ვალერიან. (1977). *კავკასიის ხალხთა საოჯახო ყოფა*. თბილისი: მეცნიერება
- Волкова, Наталия. (1973). *Этнонимы и племенные названия Северного Кавказа*. Академия наук СССР. Институт этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая. Москва: Наука

### ვიდეომაგალითები

1. ფრაგმენტები ქალთა და მამაკაცთა მიერ შესრულებული *ძიქრებიდან*. ტმკსც-ის საექსპედიციო მასალებიდან, 2013 წ., ექსპედიციის ხელმძღვ.: ქეთევან ბაიაშვილი

*NINO RAZMADZE*  
(GEORGIA)

## **DZIKR AS AN EXPRESSION OF THE IDENTITY OF THE KISTS FROM PANKISI GORGE**

### **Introduction**

Georgia, a part of the Caucasus, situated at the junction of Asia and Europe is a multiethnic country. Historically, Georgia's attitude to different national and ethnic groups living on its territory (Abkhazians, Ossetians, Kurds, Russians, Greeks, Jews, Azerbaijanians, Armenians, Turks and others) was always tolerant which guaranteed their peaceful coexistence on the territory of Georgia. In Georgia, these peoples, settled compactly, retained their culture, customs and traditions, language and religion.

The subject of the present paper is the musical culture of Vainakhs<sup>1</sup>, i.e. Kists<sup>2</sup> of the Pankisi Gorge, in which the identity of this community is expressed and by which they differ from Georgians and their compatriots living in Chachnia<sup>3</sup>.

On the one-hand the topicality of the research in Kistian musical culture is determined by the fact that the study of the Caucasian and Chechnian music in particular is impossible without taking into consideration the Kistian traditional music, on the other it is also impossible to imagine a complete picture of the Georgian musical culture without a research in the music of the neighbouring Caucasian peoples living on the Georgian territory.

The paper is based on the material obtained in the Pankisi Gorge last year (the expedition of the International Research Centre of Traditional Polyphony to the Pankisi Gorge in 2013, head of the expedition Ketevan Baiashvili).

Before discussing the musical material per se, I think it significant to offer a brief historical-ethnographic excursus, as the historical information and the specific features of their everyday life are mainly available in the Georgian Russian and Chechnian languages.

### **Historical Information, Geographical Data, Traditional Life Pattern, Religion**

As it is usually known the Vainakhs are of the ancient Caucasian origin. They have been living compactly in Georgia since the latter half of the eighteenth century, though their first settlements appeared in this country in ancient times, which can be explained by their close genetical, economic, political and cultural interrelations (Borchashvili, 2008: 8). The Chachans, on coming to Georgia shared Georgian culture and learned the Georgian language as well. They spoke both the Georgian language and the Kistian dialect. On the basis of the synthesis of these two cultures a bilingual ethnic entity of Kists emerged (Gelashvili, 2010: 155). The main reason that caused the settling of Kistian families in Georgia was avoiding vendettas<sup>4</sup>, the shortage of arable land and the persecution of pagan highlanders by Shamil<sup>5</sup> because of the religious issues. On the other hand, in order to put an end to the Lezghian (Daghestanians, headed by Shamil) raids into Georgia at the beginning of the nineteenth century Kists were also settled compactly in Georgia at the request of Georgian authorities (Borchashvili, 2008: 21).

### **Geographical Data**

Kists live in the Pankisi Gorge, which is one of the constituent parts of the Kakheti Province (fig. 1 ). The river Alazani flows along the whole length of the gorge, around it there are the Kistian villages of Birkiani, Joqolo, Omalo, Dumasturi, Duisi, Zemo (Upper), Shua (Middle), and Kvemo (lower) Khaladsani and others (Borchashvili, 2008: 3-4).

### **The Life Pattern of Kists and Their Traditions**

After the emigration from the mountains of Chechnia the Kistian traditions have undergone more or less significant changes, but their basic principles have come down to this day.

Due to the great influence of the rather complicated life and culture<sup>6</sup> and in some cases being intimately linked with the latter the families of Pankisi Kists formed a syncretical social cell (Itonishvili, 1977: 153-154). Apart from the fact that they obey the Georgian laws, they also have their traditional rules, which they keep to. When solving all significant problems associated with the life of the community a great role is played by the Council of the Elders who are elected according to villages, it includes the elders of the family clans and respected people. In family relations traditions of the large family are observed, patronymy<sup>7</sup>, levirate<sup>8</sup>, polygamy<sup>9</sup>. The Kistian family is characterized by the features of patriarchal life, though in the highland etiquette the woman plays a special role (Topchishvili, 2007: 47).

The basic branches of Kists' economic activities are cattle-breeding and agriculture. As to the domestic industry the most highly developed are the felt making and producing felt cloaks. Home industry and partially commerce (at a later period) plays an auxiliary role in their economy (Itonishvili, 1977: 149). The vendetta tradition is still observed among the Kists. To take revenge for wounding or killing a relative was a matter of honour. The latter is characterized by a number of specific features which I am not going to dwell upon here.

Kists and Chechens in general are very hospitable; hospitality was above vendetta. The tradition of hospitality protected even the murderer. The enemy, on stepping over the threshold of the host was guaranteed shelter, bread and protection (Topchishvili, 2007: 47).

### **The Religion of Kists**

Historically, the basic religion of highland Chechnia was heathenism, which, under the influence of Georgia acquired some Christian elements (Borchashvili, 2008: 28). The social and economic conditions of the mountains hindered deep and wide dissemination of Christianity (Topchishvili, 2007: 48).

At present some Kists are Moslem Sunnites (Topchishvili, 2007: 48). In their religion ancient customs and traditions are fused with Islam. Scholars also call such syncretism "traditional Islam" (Gelashvili, 2012: 156); on the other hand one of the trends of Sunnite Islam Vahabism<sup>10</sup> gained ground during the recent decades, it prohibits a number of rituals, customs and traditions. The phenomena developing lately in this direction threatens the religious rituals and traditions of Kists with extinction, besides they are categorically against the presence of any kind of music<sup>11</sup>.

### **The Musical Culture of Kists**

Proceeding from the above (here I mean the spreading of Vahabism in Pankisi), the musical culture of Kists has been preserved only among a small number of the population. Here, to this day, singing is directly associated with everyday life, a concrete ritual and customs and traditions (ruling

the weather, milking the cow, putting the child to sleep, children's games, the ritual of lamenting over the deceased, the ritual of reconciliation, the Sufi ritual "Dzikri", and the nazmi on religious and secular topics)<sup>12</sup>, unlike to day's Chechnia. On the other hand the songs on modern amorous themes are very popular, their intonational basis being common to the whole Caucasus and widespread in the highland regions of Georgia and among the North Caucasian peoples.

The recent Islamic influence is so strong that in the new interpretations of old cult songs fragments associated with the eulogy for Allah, its text being "la ilaha illallah" (nobody deserves being worshipped except Allah) appear. The musical material is diverse, it is borrowed from their religious-cult ritual *Dzikr* (the latter will be discussed below). Accordingly like the religion and traditions of everyday life in the musical culture as well, the heathern, Christian and Moslem layers are strongly pronounced. In some cases even in one and the same song it is possible to trace the sources of various religious world outlooks.

The most significant syncretic phenomenon of the religious music in the *dzikr*<sup>13</sup> – the Sufi religious-cult ritual (video ex. 1). In general Moslems representing various countries perform the *dzikr*, though the manner of its performing by Chechens and Kists has not been attested in any other country. According to the musical intonations the Daghestanian *dzikr* is slightly different. Accordingly the Kistian *dzikr* is universal and expresses their identity.

What interests me is their social function, musical features and the general characteristics which the Kistian *dzikr* has.

The creation of the *dzikr* is associated with Kunt Haji, a Chechen, who first performed it when he was ten years old (the latter half of the nineteenth century).

The *dzikr* is performed both by men and women. At present the women's *dzikr* from the musical variant viewpoint and the melodic diversity is more developed than that of men. Though judging by the recordings of the old Chechnian *dzikr* it may be suggested that it must have been more diversified in the past.

The ritual has two or several soloists. Here too the antiphonal performance and two (or more) soloists alternate against the background of the drawn-out drone. In the middle the alternation of two unison choruses may also occur.

The *dzikr* consist of several musical blocks. The lead singer indicates to the others when to pass on to each following block. It begins with as low, improvised, homophonic chanting. Then the slow and fast blocks alternate each other. Sometimes the performers begin singing kneeling on the floor, then start jogging to the left and to the right round the circle, side by side or with their backs to one another accompanied by exclamations and "akhs". During exclamations they use even the tiniest intonational formulae. In fast blocks the rhythmic pulsation is created by clapping and slapping their knees, when jogging they stomp on the ground more strongly by one of their feet, thus emphasizing the powerful parts of the rhythm. Apart from jogging round the circle, they also dance on the spot. If the *dzikr* has a meditative, magic shade, it is performed with passion, and the performer goes into ecstasies. If there are many performers some of them stand apart, sing the basic melody and others create a rhythmic pulsation by dancing on the spot or moving round the circle. From the musical viewpoint, the introductory part is the most stable in the performance of both men and women.

There are double, triple and mixed metres. Mainly the blocks are organized rhythmically, though improvisational elements are pronounced by the principle of free development.

The number or age of the participants in the *dzirk* is not limited. It lasts from half an hour to

an hour and a half.

Like other cultures migrated to Georgia the Kistian culture preserved its originality and the early layers of its development, those specific features, which among the Chechens living beyond the Georgian borders are either lost or transformed. On the other hand when researching in the musical material or customs and traditions we notice a distinct resemblance to Georgian culture, which is also linked with their common Caucasian roots. Unlike Chechnian songs proper in Kistian music the influence of the intonational and harmonic elements of east-Georgian folk songs can be noticed, especially their affinity to Tushian music (Gelashvili, 2012: 157).

In the Kistian community a certain synthesis of the peculiarities of Georgian and Chechnian musical thinking formed the foundation of the original Kistian musical phenomenon which expresses their common, communal identity. All that has been said above is another proof in favour of the common Caucasian provenance and cultural interrelations.

### Notes

<sup>1</sup> Vainakhs/Veinakhs indicate the Chachens (Chechens) and Ingushetians, which means “our people” (<https://www.youtube.com/watch?=&OVIA22OgGk> 07.07.2014). Chachans call themselves “nokhcho, nokhchi” (Topchishvili, 2007: 38)

<sup>2</sup> In Georgian historical sources, the term “Kist” denoted the Vainakh/Veinakh tribes and it is considered to have spread in Russian, Armenian and European sources under the influence of the Georgian data (Borchashvili, 2011: 8–14). Today the Kists also use this term when referring to themselves. Besides, it can be presumed that this term could be known to old Vainakh tribes as well, which scholars suggest on the basis of the study of toponymy (Volkova, 1973: 43)

<sup>3</sup> Russians and other peoples know them as Chechens (Itonishvili, 2007: 38)

<sup>4</sup> About the vendetta laws see further

<sup>5</sup> The religious and national leader of Daghestan in the 1<sup>st</sup> half of the XIX century, the third imam of Daghestan and Chechnia, who greatly contributed to spreading Islam, Sufism in particular in Daghestan and Chechnia. Though Islam appeared in Chechnia as early as the XVI century (Itonishvili, 1969: 76)

<sup>6</sup> The influence was expressed by the assimilation of various forms of economy (lowland agriculture, horticulture and viticulture), and the most significant elements (residential buildings and those for storage and household use, furniture and kitchenware) (Itonishvili, 2007: 47)

<sup>7</sup> One of the forms of social organization. It is a group of related families, referred to with the name of the founder

<sup>8</sup> Wedding custom, according to which a woman was obligated or had right to get married to her brother-in-law

<sup>9</sup> It is noteworthy, that polygamy was lesser characteristic of familial community. This step was determined by the wife’s childlessness. In other case the man had to leave the large family and settle separately. Polygamy, as well as despotism in family particularly gained foothold after the dissemination of Islam (Itonishvili, 1969: 105). Until recently, polygamy was a rare occurrence among the Kists,



but in the past decades with the activation of spread of Wahhabi movement this became a generally accepted norm

<sup>10</sup> The name itself is “Al-Muvahiden” – “United by Faith”

<sup>11</sup> In our observation the locals are particularly oversensitive to the Wahhabists’ struggle against the tradition of the elderly-young

<sup>12</sup> It was not accidental that the majority of examples presented here had been recorded directly in live or religious process and only small part of them had been specially recorded for the expedition members

<sup>13</sup> *Dzikar*, *Dzigar*, *Zikar*, *Zikr* – is an arabic word meaning ‘reminder’

### References

- Borchashvili, Eldar. (2008). *Pankisis kheobashi kistebis dasakhlebis sakitkhisatvis (On the Issue of the Kist Settlement in the Pankisi Gorge)*. Tbilisi: Universali (in Georgian)
- Borchashvili, Eldar. (2011). *Khaso khangoshvili – plagiati, vahabizmis ideology pankisshi, tsilismtsameli, chamshvebi... (Khaso Khangoshvili – Plagiarist, Ideologist of Vahabism in Pankisi Gorge, Slanderer, Informer...)*. Tbilisi (in Georgian)
- Gelashvili, Maia. (2010). “On the Study of the Traditional Music of the Kists (Chechens and Ingushes) from the Pankisi Gorge of Georgia”. In: *The I International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 159–162. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Itonishvili, Valerian. (1969). *Tsentraluri kavkasiis mtielebis saojakho qopa (Domestic Life of Central Caucasian Mountain Dwellers)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)
- Topchishvili, Roland. (2007). *Kavkasiis khalkhta etnografia: etnikuri istoria, etnikuri kultura (Ethnography of the Caucasian Peoples: Ethnic History, Ethnic Culture)*. Lecture Course. Ivane Javakhishvili Tbilisi State University. I. Javakhishvili Institute of History and Ethnology. Tbilisi: Universali (in Georgian)
- Volkova, Nataliya. (1973). *Etnonimi i plemennie nazvaniya severnogo kavkaza (Ethnonyms and Tribal names of the North Caucasus)*. USSR Academy of Sciences. N. Miklouho-Maclay Institute of Ethnography. Moscow: Nauka (In Russian)

### Video examples

1. Fragments from the *dzikr* performed by women and men; materials of the 2013 expedition of the IRCTP headed by Ketevan Baiashvili

Translated by *Liana Gabechava*

სურათი 1. პანკისის ხეობა  
Figure 1. Pankisi Gorge



**მრავალხმიანობა საზღვარგარეთი მცხოვრები  
ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში**

დაპყრობითი პოლიტიკა, რომელიც საქართველოს ისტორიას მუდამ სდევდა, განსაკუთრებით აქტიურდება XV-XVI საუკუნეებიდან, როდესაც ხდება თურქეთის მიერ აჭარის, მესხეთის, ლაზეთის, შავშეთისა და ტაო-კლარჯეთის, ხოლო სპარსეთის მიერ ჰერეთის მიტაცება. ტერიტორიების დაპყრობასთან, მოსახლეობის ამოწყვეტასა და გამაჰმადიანებასთან ერთად, ხდება მასიური გადასახლება: აღმოსავლეთ საქართველოდან (ძირითადად, თიანეთიდან, კახეთიდან და ჰერეთიდან) 1616 წელს ირანის შაჰ აბას I-ის მიერ სპარსეთში, ხოლო მეფის რუსეთის მიერ, ძირითადად, მესხეთიდან (1828–29) და აჭარიდან (1877–78) – თურქეთში. მართალია, მეფის რუსეთის დროს მოხდა თურქეთის მიერ მიტაცებული ტერიტორიების ნაწილის დაბრუნება, მაგრამ ბოლშევიკების მიერ 1921 წელს საქართველოს დაპყრობის შემდეგ შავშეთი, ტაო-კლარჯეთი, ლაზეთის უდიდესი ნაწილი და, ასევე, აჭარისა და მესხეთის ნაწილები, კვლავ თურქეთს გადაეცა და დღემდე მის შემადგენლობაშია. რაც შეეხება ჰერეთს, იგი დედასამშობლოს ოფიციალურად მხოლოდ 1920 წელს დაუბრუნდა (Хапизов, 2011), თუმცა, გასაბჭოების შემდეგ აზერბაიჯანის რესპუბლიკაში შევიდა.

ჩვენებურების უმეტეს ნაწილში სასიმღერო მრავალხმიანობა დაკარგულია, თუმცა აღსანიშნავია ფარული მრავალხმიანობა, რომლის დროსაც მთქმელი სავარაუდო ბანის შემომღერებასაც ახდენს. ეს საკმაოდ გავრცელებული ვოკალური მრავალხმიანობის დაკარგვის ადგილებში. გარდა ამისა, აღსანიშნავია ლაზეთთან და შავშეთთან დაკავშირებული ზეპირსიტყვიერი ცნობები, რომლებიც 1870-იან 1900–1910-იან წლებს განეკუთვნება (ჩხიკვაძე, 1980; ბაქრაძე, 1987), მაგრამ კონკრეტული მუსიკალური ნიმუშები ჩემთვის უცნობია.

სამაგიეროდ, შემორჩენილია ინსტრუმენტული მრავალხმიანობა, თუმცა, თავისი მუსიკალური მახასიათებლებით იგი ქართულისგან განსხვავდება.

ახლა კი თითოეული მხარის მუსიკალურ ფოლკლორს ცალ-ცალკე განვიხილავთ.

**ლაზური ტრადიციული მუსიკა (საქართველოში აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკა, თურქეთში ართვინისა და რიზეს პროვინციები)**

დღეს ლაზები ერთ ხმაში მღერიან. ძნელი სათქმელია, თუ როდის დაიკარგა მრავალხმიანობა. ამ მხრივ, საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ერთხმიანია ის ლაზური სიმღერებიც, რომლებიც ჩანერილია 1917 წელს ხოფასა და მის მიდამოებში (მაშინდელ საქართველოში) ენათმეცნიერ იოსებ ყიფშიძის მიერ. ცალკე უნდა აღვნიშნოთ საქართველო-თურქეთის საზღვარზე მდებარე სოფელ სარფის ქართულ ნაწილში მცხოვრები ლაზების სიმღერები, რომლებიც დღეს სამ ხმაში სრულდება, XX საუკუნის 60–70-იანი წლების მიჯნამდე კი ერთხმიანი იყო (აუდიომაგ. 1, 2). მათი გამრავალხმიანება აჭარელი მუსიკის მასწავლებლების მოღვაწეობის შედეგია (ვასილ და ლილი კაკაბაძეების, ლილი აბდულოძისა და სხვა სარფელთა ცნობები).

რაც შეეხება ლაზურ საკრავიერ მუსიკას, მრავალხმიანობის თვასაზრისით, საყურადღებოა გუდასტვირსა (რომელსაც ლაზები თურქულ სახელ *თულუმ*-თან ერთად გუდასაც (სურ. 1) უწოდებენ) და სიმებიან-ხემიან ქამანჩაზე – ლაზურ *ჭილილზე* შესრულებული ნიმუშები (სურ. 2).

დავინყებთ გუდით. ამ საკრავის საერთო ქართული სახელწოდება გუდასტვირია და მას საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა სახელით მოიხსენიებენ: ქართლსა და რაჭაში გუდასტვირს ან სტვირს უწოდებენ, აჭარაში – ჭიბონს ან ჭიპონს, შავშეთში – ჭიბონს ან ჭიბოს, ტაოში – ტიკის, მესხეთში – თულუმს და ლაზეთში კი, როგორც უკვე აღვნიშნე – გუდას.

გუდაზე დასაკრავები, მიუხედავად მელიზმების სიჭარბისა, ქართული ხალხური მრავალხმიანი მუსიკის კანონზომიერებებს ეფუძნება (აუდიომაგ. 3). ამას ვერ ვიტყვით *ჭილილზე*, რომლის ჰანგებიც პარალელური კვარტების დაღმავალი მოძრაობით (განსაკუთრებით, საკადანსო საქცევებში) ჩვენი მუსიკის ნორმებს საკმაოდ შორდება. *ჭილილი* კვარტებითაა აწყობილი. მართალია, საკრავი სამსიმინია, მაგრამ სიმების განლაგება ერთდროულად მხოლოდ ორი ხმის აჟღერების საშუალებას იძლევა (აუდიომაგ. 4). რაც შეეხება საკრავის წარმომავლობას, ერთმნიშვნელოვანი დასკვნისგან თავს შევიკავებ, მაგრამ, შესაძლოა, იგი თურქული ან, უფრო მეტად, ბერძნული წარმოშობის იყოს.

მოკლედ შევეხები პონტოელი ბერძნების წარმოშობის საკითხს. ერთი მოსაზრებით, ისინი ბერძნები არიან (კორომილა, 2008: 249, 298–299), მეორე მოსაზრებით კი (რაც მუსიკალურადაც დასტურდება) – გაბერძნებული ლაზები (ბანაში, 1988). სამწუხაროდ, აქ შეუძლებელია, მათი ისტორიის დეტალურად განხილვა (ტრაპიზონელი ლაზების გაბერძნება იწყება მე-15 საუკუნიდან), უბრალოდ, აღვნიშნავ, რომ ისინი 1923 წლიდან საბერძნეთში ცხოვრობენ და ბერძნულად მეტყველებენ, თუმცა მუსიკალური ფოლკლორი დღესაც ახლოსაა „ლაზურთან“ (აუდიომაგ. 5, 6, სურ. 3) სხვათა შორის, მათ კავშირს კოლხებთან (დღევანდელი გაგებით, ლაზებთან) არც კორომილა უარყოფს (კორომილა, იქვე).

დღევანდელი თურქეთის ტერიტორიაზე მცხოვრები ქართველებიდან განსაკუთრებით ბუნდოვანი წარმოდგენა თავიანთ წარმომავლობაზე ლაზებს აქვთ. პირადი საუბრებით ირკვევა, რომ, ზოგიერთის აზრით, ლაზი შუა აზიიდან მოსული თურქია; ნაწილს ჰგონია, რომ იგი ცალკე ეროვნებაა, არც თურქია და არც ქართველი; და მხოლოდ მცირე ნაწილი აღიარებს ქართულ წარმომავლობას. არადა, ვერსად გავექცევით იმ ფაქტს, რომ ლაზურ გუდასტვირზე (რომელსაც თვითონ ლაზები გუდას უწოდებენ და ლაზეთის მასშტაბით მხოლოდ დღევანდელი თურქეთის ტერიტორიაზე ფიქსირდება) **ქართული მრავალხმიანობა ჟღერს და ამაში გვარწმუნებს ლაზური ჰანგების შედარება საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში არსებულ გუდასტვირზე ჩანერილ მასალებთან** (აუდიომაგ. 7–9).

საქართველოს სხვადასხვა კუთხის გუდასტვირებს შორის (სურ. 4–6), სახელწოდებების გარდა, მცირეოდენი განსხვავებები არის როგორც აღნაგობაში (მაგალითად, თვლების ოდენობა), ისე დასაკრავებშიც, მაგრამ ეს განსხვავებები ლაზურ გუდასტვირს ქართულისგან არ გამოყოფს. როგორც ხოფის, ფინდიკლის და ფაზარის ლაზური მეტყველება განსხვავდება ერთმანეთისგან (კარტოზია, 2008: 97), მაგრამ მაინც ერთია, ასეა ქართული და ლაზური გუდასტვირის შემთხვევაშიც.

მართალია, გუდაზე, ლაზებთან ერთად, იმავე ტერიტორიაზე მცხოვრები ხემ-



შილებიც (მუსულმანი სომხები) უკრავენ, მაგრამ, დიდი ალბათობით, ეს საკრავი ხემ-შილებმა ლაზებისგან შეითვისეს, თუმცა, ეს შემდგომი კვლევის საგანია.

### **შავშური ტრადიციული მუსიკა (თურქეთი, ართვინის პროვინცია)**

ლაზურის მსგავსად, შავშური მუსიკაც ერთხმიანია და მელოდიურად – მწირი (აქაც ბევრ ლექსს ერთსა და იმავე ჰანგზე ამღერებენ). შავშური სიმღერების დიდი ნაწილი თითქმის ყოველთვის აკორდეონის თანხლებით სრულდება (ადგილობრივები მას „მუზიყას“ უწოდებენ). ამ საკრავზე შესრულებული მუსიკა ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ნორმებში ვერ ჯდება (აუდიომაგ. 10, სურ. 7). ჯერ კიდევ რამდენიმე ათეული წლის წინ ეს ჰანგები ჭიბონზე სრულდებოდა, თუმცა მათი ფიქსირება, ისევე, როგორც ტაოში, შავშეთშიც შეუძლებელი გახდა.

### **ტაოური ტრადიციული მუსიკა (თურქეთი, ართვინის პროვინცია)**

დღეს ტაოური სიმღერაც ერთხმიანია (აუდიომაგ. 11), თუმცა გვხვდება ფარული მრავალხმიანობა. საინტერესოა, რომ ერთ-ერთი ნიმუშის შესრულების დროს მთქმელი, აჰმედაი ბახასოღლი ფარული მრავალხმიანობის „შექმნის“ შემდეგ კილოს პირველ საფეხურს დიდ პედალირებას უკეთებს, ანუ ისეთი შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ იგი ორხმიანი სიმღერის ორივე ხმას მონაცვლეობით მღერის (აუდიომაგ. 12). სიმღერების უმეტესობა თურქულად სრულდება, მაგრამ მათ ქართულ წარმომავლობაზე მეტყველებს ბანის მისადაგების შესაძლებლობაც (ასეთი ექსპერიმენტი განახორციელა ტაოელმა ახალგაზრდამ, ონურ სარიკაიამ, რომელმაც ერთი სიმღერა ბიძამისთან, ბატონ იზირ სარიკაიასთან ერთად შეასრულა და თვითონ ბანს ამბობდა (აუდიომაგ. 13).

რაც შეეხება კლარჯეთსა და ფერეიდანს, შესაბამისი საექსპედიციო მასალის უქონლობის გამო, ჯერჯერობით, არ ვეხები.

### **აჭარული ტრადიციული მუსიკა (თურქეთში)**

თურქეთში მცხოვრებ აჭარელთა სიმღერები დღემდე ორხმიანია. სასიმღერო მრავალხმიანობის დღევანდლობამდე შემნახველი ეს ერთადერთი დადასტურებული კერა განსაკუთრებით არის აღსანიშნავი. მიუხედავად საუკუნეების მანძილზე თურქეთის ბატონობისა, აჭარლებს იგი აქამდე შემორჩათ (აუდიომაგ. 14). აქვე აღვნიშნავ, რომ ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიეს მუსიკალური ფოლკლორი (Gold, 1972; ჩანერილი პიტერ გოლდისა და აჰმედ ოზქან მელაშვილის მიერ 1968 წელს, რომელიც გოლდმა გადასცა ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრს), რომელიც ეთნომუსიკოლოგ ედიშერ გარაყანიძეს განხილული აქვს როგორც შავშური (გარაყანიძე, 1987: 93, 2011: 88–90, 119–120), სინამდვილეში აჭარულია. სამეცნიერო ლიტერატურითა და პირადი კონტაქტებით დადასტურებულია, რომ ჰაირიე შავშელებით კი არა, მაჭახლელებით არის დასახლებული და მათი მუსიკაც აჭარულია და არა შავშური. ამას მუსიკალური ნიმუშების შედარებაც ცხადყოფს (კრავეიშვილი, 2013: 41–42). უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჰაირიეს ნიმუშების აჭარულობის შესახებ ჯერ კიდევ ალი მსხალაძე (მსხალაძე, 1988) და მარინა ხუხუნიშვილი (ხუხუნიშვილი, 1983) წერდნენ, თუმცა, ისინი ამ საკითხს საგანგებოდ არ შეხებიან.

რაც შეეხება ინსტრუმენტულ მუსიკას, დიდი პოპულარობით სარგებლობს აკორდეონი, რომელზეც მაჟორ-მინორული სისტემის ჰანგები სრულდება. თუმცა აჰმედ ოსკან მელაშვილის მიერ 1965 წელს სოფელ ჰაირიეში ჩანერილია საჭიბონე დასაკრავებიც,



რომელთა ნაწილი მთლიანად თავსდება ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელ ჩარჩოებში.

### **ჰერული ტრადიციული მუსიკა (აზერბაიჯანი, ბელაქნის, ზაქათალასა და კახის რაიონები)**

კიდევ ერთი რეგიონი, რომლის მუსიკალურ ფოლკლორზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, არის ჰერეთი, რომელიც 1921 წლიდან აზერბაიჯანში მდებარეობს. მეჩვიდმეტე საუკუნიდან გამეფებულმა მუდმივმა შემოსევებმა საქართველოს ამ კუთხესაც დიდი ზარალი მოუტანა. მოსახლეობა ხშირად იმალეობდა დიდ ქვევრებში, რომლებიც ეზოში იყო ჩამარხული. ცხადია, ასეთ პირობებში მრავალხმიანობის შენარჩუნება ძნელი იქნებოდა და არც შემორჩენილა (აუდიომაგ. 15). ჰერეთში ფარულ ორხმიანობასთან (აუდიომაგ. 16) ერთად ფიქსირებულია ხმათა სახელებიც: *ნიპლაანკ (ნიწლაანკ) ჯმაჲ* – ზედა ხმა; *შუალა ჯმაჲ, იგრეე ჯმაჲ, კაი ხმა* – შუა ხმა; *ბერ ჯმაჲ, ბამ* – ბანი, რომელიც ადრე არსებულ მრავალხმიანობას გვაგვარაუდებინებს. ისტორიული ავბედიობის გამო, განსაკუთრებით, ეს მხარე გამოირჩევა სასიმღერო ნიმუშების სიმწირით. ჰერეთში ფიქსირებული მუსიკალური ნიმუშების უმეტესი ნაწილი საბავშვო ფოლკლორზე მოდის (აუდიომაგ. 17).

ჰერეთში, ისევე როგორც სხვა რეგიონებში, მრავალხმიანობის დაკარგვის ზუსტ თარიღზე ვერაფერს ვიტყვით, მაგრამ ის კი ფაქტია, რომ სამთაწყაროელი (1931 წელს კახის რაიონის სოფელ ყორალანიდან საქართველოში, კერძოდ, კახეთში გამოქცეული მართლმადიდებელი ინგილოების მიერ დაარსებული სოფელი დედოფლისწყაროს რაიონში) ინგილოებიც ერთ ხმაში მღერიან.

რაც შეეხება ინსტრუმენტულ მუსიკას, ჰერეთში იგი გამქრალია და მისი ადგილი, ჯერ კიდევ რამდენიმე ათწლეულის წინ, სპარსეთიდან [ნალარა-ზურნა, (სურ. 8), საზი, რომელსაც ინგილოები *ჩუნგურს* უწოდებენ (სურ. 9)] და ჩრდილო კავკასიიდან [გარმონი (სურ. 10)] შემოსულ საკრავებს ეჭირა. კავკასიურ დასაკრავებში აშკარაა ქართული ხალხური მუსიკის გავლენა (საზოგადოდ, ქართულმა მუსიკამ ჩრდილოკავკასიურზე დიდი გავლენა მოახდინა) და, ვფიქრობთ, დღეს ჰერეთში გავრცელებული დასაკრავების „ქართულობაც“ ამით უნდა იყოს გამოწვეული. ამავე დროს აშკარაა, რომ ადრე იარსებებდა ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკა, რომლის შესახებ დღეს, სამწუხაროდ, არაფერია ცნობილი. ნალარა-ზურნაზე კი წმინდა აღმოსავლური მუსიკა უღერდა. მასალის უქონლობის გამო, საზის რეპერტუარზე საუბრისაგან თავს ვიკავებ.

### **ჩრდილოეთ კავკასიაში მცხოვრები ქართველების ტრადიციული მუსიკა**

კიდევ ერთი დასახლება, სადაც ბოლო ათწლეულებამდე შემორჩა ქართული სასიმღერო მრავალხმიანობა, არის რუსეთში (კერძოდ, მოზდოკისა და ყიზლარის მიდამოებში) მცხოვრები ქართველების მუსიკალური ფოლკლორი. მათი სიმღერები დიმიტრი არაყიშვილმა მოზდოკში (1890-იანი წლები) და ყიზლარის ოლქის სოფელ შელკოვსკაიაში (ფონოგრაფით, 1904 წელს) ჩაიწერა (Аракчиев, 1916: 116–117; 131–135), გამოაქვეყნა და ყიზლარში მცხოვრები ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორს ცალკე სტატიაც კი მიუძღვნა (Аракчиев, 1916: 121–125). მართალია, დიმიტრი არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ ნიმუშებში ვხვდებით ქართული მუსიკისთვის ნაკლებად დამახასიათებელ მოვლენებსაც, მაგრამ, ამის მიუხედავად, ისინი აშკარად ატარებენ თავიანთი წარმომავლობის ნიშნებს.

საინტერესოა მოზდოკისა და ყიზლარის ქართველების მუსიკალური ფოლკლორის კუთხურობა – დიმიტრი არაყიშვილი მათ კახურად განიხილავს (Аракчиев, 1916: 125), თუმცა, როგორც ისტორიული და ენათმეცნიერული (გიგინეიშვილი, თოფურია და სხვ., 1961: 166), ისე მუსიკალური თვალსაზრისითაც, ეს სიმღერები ქართულია (აღიღო კი ფიქსირებულია როგორც კახეთში, ისე ქართლშიც). რუსეთში მცხოვრები ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორს არაყიშვილის შემდგომ, როგორც ჩემთვის ცნობილია, საგანგებოდ არავინ შეხება, თუმცა გრიგოლ ჩხიკვაძეს მოზდოკში ჩანერილი აღიღო ქართლის ნაკვეთში აქვს შეტანილი (ჩხიკვაძე, 1960: 452). მართლაც, მოზდოკელი ქართველების წინაპრების უმრავლესობა ქართლიდან იყო და რუსეთში, 1724 წელს, ქართლის მეფეს, ვახტანგ მეექვსეს გაჰყოლია.

რაც შეეხება ინსტრუმენტულ მუსიკას, იგი, სავარაუდოდ, ფიქსირებული არც არის, თუმცა, ცნობილია, რომ პოპულარული ყოფილა დაირა და გარმონი.

სამწუხაროდ, დღეს ჩრდილოეთ კავკასიაში მცხოვრები ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორზე ვერაფერს ვიტყვით, რადგან ცნობილი გარემოებების გამო, ქართველი მეცნიერისათვის იქ საექსპედიციო მუშაობის შესაძლებლობა არ არის.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ვოკალური მრავალხმიანობა მხოლოდ თურქეთში მცხოვრებ აჭარლებთან და რუსეთში, კერძოდ კი ჩრდილოკავკასიაში (რამდენიმე ათწლეულის წინ), ყიზლარისა და მოზდოკის მიდამოებში მცხოვრები ქართველების მუსიკალურმა პრაქტიკამ შემოინახა. როგორც ჩანს, ამ ფენომენის შენარჩუნება, საკუთრივ, ჩრდილოკავკასიელების მუსიკალური ფოლკლორის მრავალხმიანობამაც განაპირობა.

ისმის კითხვა: როგორ შეინარჩუნეს თურქეთში მცხოვრებმა აჭარლებმა სასიმღერო მრავალხმიანობა? ამაზე ერთგვაროვანი პასუხის გაცემა ძნელია, თუმცა, ამასთან დაკავშირებით, ანგარიშგასაწევი ნამდვილად არის ზაქარია ჭიჭინაძის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ თურქეთმა ყველაზე გვიან აჭარაში მოიკიდა ფეხი (ჭიჭინაძე, 1915: 12, 20, 29–30).

### გამოყენებული ლიტერატურა

- ბაქრაძე, დიმიტრი. (1987). *არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ)*. ბათუმი: საბჭოთა აჭარა
- ბანაში, ნათე. (1988). *ეთნო-რელიგიური პროცესები ჩრდილო-აღმოსავლეთ ანატოლიაში*. თბილისი: მეცნიერება
- გარაყანიძე, ედიშერ. (1987). „ზოგიერთი ქართული მუსიკალური დიალექტის დადგენისათვის“. ჟურნ: *საბჭოთა ხელოვნება*, №6
- გიგინეიშვილი, ივანე, თოფურია, ვარლამ და სხვ. (რედ). (1961). *ქართული დიალექტოლოგია*, I. თბილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
- კარტოზია, გურამ. (2008). *მეგრული და ლაზური ტექსტები*. თბილისი: ნეკერი
- კორომილა, მარინა. (2008). *ბერძნები შავ ზღვაზე: ბრინჯაოს ხანიდან XX საუკუნის დასაწყისამდე*. თბილისი: ლოგოსი

- კრავეიშვილი, გიორგი. (2013). საზღვარგარეთ მცხოვრებ ქართველთა ტრადიციული მუსიკის შესწავლისათვის. სამაგისტრო ნაშრომი (ხელნაწერის უფლებით). ბათუმი: ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ინახება ასევე თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში
- მსხალაძე, ალექსანდრე. (1988). „აჭარის დიალექტის ადგილისათვის ქართულ სამუსიკო დიალექტოლოგიაში“. ჟურნ.: *საბჭოთა ხელოვნება*, №12
- ჩიკვაძე, გრიგოლ (რედ-შემდგ.). (1960). *ქართული ხალხური სიმღერა 3 ტომად. ტ. I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო*
- ჩიკვაძე, გრიგოლ. (1973). *ლაზური ხალხური მუსიკ. შემოქმედების ჩასაწერად ბათუმის რაიონის სოფლებში მივლინებული სამუსიკო-სამეცნიერო ექსპედიციის ხელმძღვანელის, გრიგოლ ჩიკვაძის მოხსენებითი ბარათი*. ინახება ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში
- ჭიჭინაძე, ზაქარია. (1915). *ქართველების გამაჰმადიანება ანუ ქართველთა გათათრება*. თბილისი: არ. მ. კერესელიძის სტამბა
- ხუხუნიშვილი, მარინა. (1983). *აჭარული ნადური (ყანური) შრომის სიმღერები*. სადიპლომო ნაშრომი (ხელნაწერის უფლებით). ინახება ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში. დ-20
- Аракчиев, Димитрий. (1916). „Трузинское народное музыкальное творчество“. Оттиски из V т. Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии И.О. Л. Е.А и Э. при Московском университете. Москва
- Gold, Peter. (1972). *Georgian Folk Music from Turkey*. Recordings and notes by Peter Gold. Printed in USA. *Ethnosound*. EST-8002

### აუდიოდანართი

თამაზ და გიორგი კრავეიშვილების მიერ ჩაწერილი აუდიომასალა; მოპოვებულია ექსპედიციაში, რომელიც დაფინანსებული იყო რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ, 2013–2014 წლების დოქტორანტურის საგანმანათლებლო პროგრამების საგრანტო კონკურსში გიორგი კრავეიშვილის მიერ წარდგენილი გრანტის „თურქეთში მცხოვრები ქართველების მუსიკალური ფოლკლორი“ საფუძველზე

### ლაზეთი

1. შრომის სიმღერა *ჰეამო*. სოლისტები: ილია აბდულიში და ასმათ თანდილავა. ჩაწერილია ბათუმის რაიონის სოფელ სარფში, 1963 წელს, გრიგოლ ჩიკვაძის მიერ. ქსმპლ არქივი, ფირი 157 №2.
2. *ჰეანა* (ფრაგმენტი). შრომის სიმღერა. შემსრულებლები უცნობია. ჩაწერილია გრიგოლ ჩიკვაძის მიერ, ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ სარფში, 1973 წელს. ქსმპლ არქივი, ფირი 206 №9.
3. სიმღერა გუდის თანხლებით. უკრავს ჯანერ ფანლაგი, მაღალ რეგისტრში მღერის აიჰან ალთექინ, დაბალში კი – თასინ ოჯაქლუ. ჩაწერილია ქალაქ არდაშენში 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილის და ნაზი მემიშიშის მიერ
4. საცეკვაო სიმღერა ქამანჩის (ე. წ. ლაზური *ჭილილი*) თანხლებით. ასრულებს მურათ სერინ. ჩაწე-

რილია 2014 წელს, ქალაქ არდაშენში, გიორგი კრავეიშვილისა და ნაზი მემიშიშის მიერ.

5. *პონტოს ბერძნული*. დასაკრავი ცაბოუნაზე, დისკიდან *Songs of Pontus. Recordings of 1930*. დისკი მეორე, №33. ბერძნული ანოტაციით
6. *პონტოს ბერძნული*. დასაკრავი ქამანჩაზე, დისკიდან *Songs of Pontus. Recordings of 1930*. დისკი პირველი, №13. ბერძნული ანოტაციით
7. აჭარული ცეკვა *შემოსარები*. სრულდება დოლსა და ჭიბონზე. ჩანერილია 1958 წელს ვლადიმერ ახოზაძის მიერ. ჩანერის ადგილი და შემსრულებელი უცნობია. ქმმლ არქივი, ფირი 64 №8
8. რაჭული მესტიური დალოცვა გუდასტირზე. ასრულებს შალვა ჯაფარიძე, ჩანერილია ქალაქ ონში 1967 წელს გრიგოლ ჩხიკვაძისა და ივეტ გრიმოს მიერ. ტმცს-ის არქივი
9. ქართლური ბერიკული დასაკრავი გუდასტირზე. ასრულებს გიორგი მიჩიგიგაური. ჩანერილია 1964 წელს მცხეთის რაიონის სოფელ მისაქციელში კახი როსებაშვილის მიერ. ქმმლ არქივი, ფირი 163 №4

### შავშეთი

10. თურქულენოვანი საქორწილო სიმღერა აკორდეონის (*მუზიყა*) თანხლებით. უკრავს ნაჯი ალთუნი, მღერის მურსელ ალთუნი. ჩანერილია შავშეთის რაიონის სოფელში სვირევანში (Dutlu) 2014 წელს, გიორგი კრავეიშვილის მიერ

### ტაო

11. *სახუმარო* (სიმღერა ბალზე, სავარაუდოდ, სრულდებოდა ბლის კრეფის დროს). ასრულებენ ჰუსეინ იაზიჯი და ნურეტინ ენიდუია. ჩანერილია იუსუფელის რაიონის სოფელ ქობაქში (Yüksekoba) 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილის მიერ
12. *სახუმარო*. ასრულებს აჰმედაი ბახასოღლი. ჩანერილია იუსუფელის რაიონის სოფელ პატარა ხევეკში (Bıçakçılar) 2014 წელს, გიორგი კრავეიშვილის მიერ
13. თურქულენოვანი ტაოური ლირიკული სიმღერა, გამრავალხმიანებული ონურ სარიკაიას (კაცაძე) მიერ. ასრულებენ იზირ (სოლისტი) და ონურ (ბანი) სარიკაიები (კაცაძე). ჩანერილია იუსუფელის რაიონის სოფელ ქობაქში (Yüksekoba) 2014 წელს, გიორგი კრავეიშვილის მიერ. აღებულია ჟურნალ მუსიკის 2014 წლის №4 ნომრის კომპაქტდისკიდან (ბილიკი 18)

### აჭარა

14. *ნანინა*. ჩანერილია 1968 წელს ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიეში, პიტერ გოლდის და აჰმედ ოსკან მელაშვილის მიერ. აღებულია პიტერ გოლდის 1972 წლის ფირფიტიდან *Georgian Folk Music from Turkey* №5

### საინგილო (ჰერეთი)

15. *დატირება*. ჩანერილია უშუალოდ პანაშვიდზე ქალაქ კახში (კაკი) 2010 წელს მალხაზ ნუროშვილის მიერ. შემსრულებლები უცნობია
16. *ქალმანი და წინდა*. სახუმარო. ასრულებს ზაქათლის რაიონის სოფელ ალიაბადში (ელისენი) დაბადებული მამა სვიმონ აბრამიშვილი. ჩანერილია თბილისში 2013 წელს გიორგი კრავეიშვილისა და მართა ტარტარაშვილის (თარხნიშვილი) მიერ
17. *ტიტლინ ყოჩ* (აინონა-დაინონა). ბავშვური სათამაშო. ასრულებს ანზორ კაციაშვილი. ჩანერილია 2012 წელს ბელაქნის რაიონის სოფელ ითითალაში, მართა ტარტარაშვილისა (თარხნიშვილი) და გიორგი კრავეიშვილის მიერ

**GIORGI KRAVEISHVILI**  
(GEORGIA)

### **POLYPHONY IN THE MUSICAL FOLKLORE OF THE CHVENEUREBI – THE GEORGIANS LIVING ABROAD**

The constant aggressive politics of neighboring countries characteristic of the history of Georgia were particularly pronounced in the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries, when Achara, Meskheta, Lazeti, Shavsheti and Tao-Klarjeti were annexed by Turkey, and Hereti – by Persia. The occupation of territories, accompanied by the extermination of ethnic Georgians or their forced conversion to Islam, was followed by massive forced migrations. From East Georgia (mainly, from Tianeti, Kakheti and Hereti), Shah Abbas I exiled the captive Georgian population to Persia in 1616; after the annexation of Georgia by Tsarist Russia, in 1828-29 ethnic Georgians chiefly from Meskheta, and in 1877-78 those from Achara, were forced to move to Turkey. Although in the Tsarist epoch Russia managed to regain the lands previously occupied by Turkey, after the annexation of Georgia by Bolshevik Russia in 1921, Shavsheti, Tao-Klarjeti, most part of Lazeti as well as some other parts of Achara and Meskheta were returned to Turkey and they still remain part of it. As for Hereti, it was regained by Georgia only in 1920 (Khapizov, 2011), but after the establishment of Soviet power it became part of the Republic of Azerbaijan.

These Georgians, exiled centuries ago, refer to their compatriots in Georgia and elsewhere as *chveneburi*. Among the majority of those living abroad, polyphonic singing has been lost, though there are examples of hidden polyphony, when the singer incorporates musical material from the presumed bass voice into the melody. This way of singing is quite widely disseminated in the regions where vocal polyphony was lost. Apart from these, some remarkable information connected to Lazeti and Shavsheti, pertaining to the 1870s and 1900s–1910s, exists (Chkhikvadze, 1980; Bakradze, 1987), although the concrete musical samples remain unknown for me.

In spite of this, instrumental polyphony is still preserved in these regions, though it differs in its musical characteristics from the Georgian version.

Now let us discuss the musical folklore of each of the mentioned regions separately.

#### **Laz Traditional Music (Achara Autonomous Republic in Georgia, Artvin and Rize Provinces in Turkey)**

Today the Laz have single-part music. It is difficult to say at what stage polyphony was lost. In this respect, it is interesting to consider that even the Laz songs from Khopa and its neighbourhood (then part of Georgia) recorded by linguist Ioseb Qipshidze, and transcribed by Grigol Kokeladze, are unison. Separate mention should be made of the Laz songs from the village of Sarpi (Georgia) bordering Turkey; today these are sung in three voices, but they were unison until the 1960s–1970s (audio ex. 1, 2). According to Vasil and Lili Kakabadze, Lili Abdulishi, and other residents of Sarpi, their polyphonization was arranged by Acharan music teachers.

As for Laz instrumental music, from the viewpoint of polyphony, remarkable samples are performed on the *gudastviri*, which the Laz call *guda* as well as the Turkish *tulum* (fig. 1), and on the stringed and bowed *kamancha*, the so-called Laz *chilili* (fig. 2).



Beginning with the *guda*, the common Georgian name for this musical instrument is *gudastviri*, although it is referred to with various names in different provinces of Georgia: in Kartli and Racha it is called *gudastviri* or *stviri*, in Pshavi – *stviri*, in Achara – *chiboni* or *chiponi* (Shilakadze, 1970), in Shavsheti – *chiboni* or *chibo*, in Tao – *tiki*, and in Meskheta – *tulum*.

The tunes played on the *guda* fit comfortably into the corpus of Georgian folk polyphonic song (despite the abundance of melismata (audio ex. 3). We cannot allege the same about the *chilili*, the tunes of which are quite distant from the norms of Georgian music in their descending movement of parallel fourths (especially notable in the cadence phrases). The *chilili* is arranged by fourths; although the instrument is three-stringed, the arrangement of the strings enables the performer to play only two parts simultaneously (audio ex. 4). Concerning its provenance, I will restrain myself from making definitive conclusions, but it may possibly be of Turkish or Greek origin.

I would like to briefly touch upon the issue of the origin of the Pontic Greeks as well. According to one opinion, they are simply another branch of Greeks (Koromila, 2008: 249, 298–299). According to another opinion, the Pontian Greeks are Hellenized Laz (Batsashi, 1988). Sadly, it is impossible to discuss their history in detail here (the Hellenization of the Trabzon Laz started in the 15<sup>th</sup> century); however, I would like to mention that although since 1923 they reside in Greece and speak Greek, their folk music is still close to that of the Laz (audio ex. 5, 6, fig. 3). It is remarkable that Koromila does not deny their connection with the Colchians (who are the Laz in modern understanding – Koromila, *ibid.*).

Of the Georgians residing on the territory of modern-day Turkey, the Laz have the vaguest idea of their origin. As becomes clear from private conversations, some believe that the Laz are Turks who have come here from Central Asia; some believe that they are of separate identity, neither Turkish nor Georgian; and only a small number recognize their Georgian origin. Yet, it is an undeniable fact that Georgian polyphony sounds on the *gudastviri*, called *guda* by the Laz, and which is documented only on the territory of Lazica in modern-day Turkey. It is easy to confirm this fact if we compare Laz tunes with those performed on the *gudastviri* in various regions of Georgia (audio ex. 7–9).

There are minor differences between the *gudastviris* from various regions of Georgia (fig. 4–6); in name, in construction (e.g. number of finger-holes), as well as in the tunes. Yet, these differences do not distinguish the Laz *gudastviri* from the Georgian one. Just as the Laz dialects from Khopa, Findıklı and Pazar differ from each other (Kartozia, 2008: 97), but still represent the same language, the same is the case with the *gudastviri*.

It turns out that not only the Laz but also Khemshiles (Muslim Armenians), residing on the same territory, play the *guda*, but most probably this musical instrument has been introduced from the Laz. However, this should be the topic of further study.

### **Traditional Music of Shavsheti (Turkey, Artvin Province)**

Similar to Laz, Shavshetian music is also single-part and melodically scanty (here, too, many verses are sung on the same tune). Shavshetian songs are almost always performed with the accompaniment of accordion (*musiq*a as the locals call it). The music performed on this instrument does not fit into the norms of Georgian folk polyphony (audio ex. 10, fig. 7). Still, a few decades ago these tunes were performed on the *chiboni*, but these tunes are no more encountered in Tao and Shavsheti.

### Traditional Music of Tao (Turkey, Artvin Province)

Today song in Tao is also single-part (audio ex. 11), however, hidden polyphony is also documented. It is remarkable that the singer Ahmeday Bakhasogli strongly pedals the first step of the scale when singing a song, thus creating hidden polyphony. In other words, the impression is that he alternately sings both parts of the two-part song (audio ex. 12). Most songs are performed in the Turkish language, but the possibility of matching bass to them testifies to their Georgian origin (a young Tao man, Onur Sarikaya, carried out such an experiment: he sang the bass part to a song while his uncle, Mr. Izir Sarikaya, sang the tune (audio ex. 13). In some examples, just like the Shavshetian songs, the influence of the major-minor system is observed.

I will not touch upon Klarjeti and Fereydan here, due to the lack of corresponding expedition materials.

### Acharan Traditional Music (Turkey)

The songs of the Acharans residing in Turkey are still two-part. This is particularly remarkable as it is the only place in Turkey to have preserved vocal polyphony. Despite centuries-long Turkish domination, the Acharans have maintained polyphonic vocal music (audio ex. 14). Here I would also like to mention that the musical folklore of the village Hayriye, İnegöl District (recorded by Peter Gold and Ahmed Ozkan Melashvili in 1968), which the renowned ethnomusicologist Edisher Garaqanidze considers to be Shavshetian (Garaqanidze, 1987: 93, 2011: 88–90, 119–120), is actually Acharan. Both scholarly literature and personal contacts certify that Hayriye is inhabited not by Shavshetians but by those from Machakhela Gorge and correspondingly, their music is Acharan, not Shavshetian. Comparison of these musical examples also testifies to this (Kraveishvili, 2013: 41–42). It should be noted that Ali Mskhaladze (Mskhaladze, 1988) and Marina Khukhunaishvili (Khukhunaishvili, 1983) wrote about the Acharan nature of the Hayriye examples, but they did not especially focus on this issue.

If traditional vocal polyphony persists in Achara, we cannot say this very confidently about instrumental music. The accordion is very popular here, playing major or minor tonal music. However, in 1965 in the village of Hayriye, Ahmed Oskan Melashvili recorded some *chiboni* tunes, as well, some of which completely fit into the characteristic framework of Georgian folk music.

### Traditional Music of Hereti (Azerbaijan, Saingilo)

Another region that will be discussed is Saingilo (named Hereti from ancient times), which has been part of Azerbaijan since 1921. This province of Georgia also suffered much from foreign invasions since the 17<sup>th</sup> century. The population often had to hide in huge clay wine vessels, called *kvevri*, traditionally buried in the ground. Naturally, it would be extremely difficult to preserve polyphony under these conditions and logically, it has not survived (audio ex. 15). In Hereti, alongside hidden two-part singing (audio ex. 16), certain names of voices have been documented (*tsiplaank* (*tsitslaank*) *khmai* – upper voice; *shuala khma*, *igrev khma*, *kai khma* – middle voice, and *ber khmai*, *bam* – bass), leading us to suppose the existence of polyphony in the past. Due to historical hardships, this region is distinguished in the scarcity of vocal examples, and naturally, musical examples documented in Hereti are mostly children's folklore (audio ex. 17).

We cannot determine the exact time of disappearance of polyphony in Saingilo, as well as in other regions. Yet, it is a fact that the Ingiloians from Samtatsqaro (the village in Dedoplistsqaro inhabited by Orthodox Ingiloians who fled in 1931 from the village of Qoraghani, in the Kakhi

District of Azerbaijan) sing in unison.

As for Georgian instrumental music, it has disappeared in Saingilo, and decades ago was replaced by instruments introduced here from Persia: *naghara-zurna* (fig. 8), *saz*, referred to as *chun-guri* by the Ingiloians (fig. 9), as well as by the *garmoni* (fig. 10), introduced here from the North Caucasus. In general Georgian music has significantly and obviously influenced North Caucasian music, and we think that this explains the “Georgian nature” of the instrumental pieces of Saingilo (#27). However, the existence of traditional instrumental music in the past is also obvious, but unfortunately we know nothing about it. Purely Oriental music was played on *naghara-zurna*. Due to the lack of material I will refrain from talking about the repertoire for *saz*.

### Traditional Music of the Georgians Living in Northern Caucasus

Another settlement where Georgian vocal polyphony was preserved until the end of the 20<sup>th</sup> century was among Georgians in Russia, more precisely, in the neighbourhood of Mozdok and Kizlyar. Dimitri Araqishvili recorded songs in Mozdok in the 1890s and in the village of Shelkovskaya (Sarapani) of Kizlyar District (on the phonograph), in 1904. He included these examples in his work (Arakchiev, 1916: 116–117; 131–135), and even devoted a separate article to the musical folklore of the Georgians living in Kizlyar (Arakchiev, 1916: 121–125).

In the samples recorded by Dimitri Araqishvili we encounter some phenomena alien to most Georgian music, but this does not decrease the degree of the “Georgian tint” or “Georgianness” of these polyphonic samples. Unfortunately, our knowledge of the musical folklore of Kizlyar and Mozdok is exhausted by these samples. It is true that in Araqishvili’s examples we encounter some occurrences less characteristic of Georgian music, though not very often.

The origin of the musical folklore of the Georgians of Mozdok and Kizlyar is quite interesting; Dimitri Araqishvili regards them as Kakhetian (Arakchiev, 1916: 125). However from historical, linguistic and musical standpoints these songs are Kartlian (Gigineishvili, Topuria, et al., 1961: 166). *Alilo* is documented in both Kartli and Kakheti. As far as I know, after Araqishvili no one has studied the musical folklore of the Georgians living in Russia, though Grigol Chkhikvadze has included the *Alilo* documented in Mozdok in the Kartlian section of his collection (Chkhikvadze, 1960: 452). Indeed, the ancestors of most Georgians in Mozdok were from Kartli, having followed Vakhtang VI, the king of Kartli, to Russia in 1724.

Concerning instrumental music, supposedly it has not been documented; however we know that the *daira* and *garmoni* were popular.

In conclusion, as discussed above, vocal polyphony has been preserved in the musical practice of the Acharans living in Turkey and Georgians living in the Mozdok and Kizlyar regions (Russia, North Caucasus). Obviously, the preservation of this music in Russia was also aided by the polyphonic nature of the North Caucasians’ folk music.

This leads to the question: how could the Acharans in Turkey preserve vocal polyphony? It is difficult to give a uniform answer; however, noteworthy in this regard is Zakaria Chichinadze’s consideration that out of the provinces involved, Achara was the last where Turkey gained a foothold (Chichinadze, 1915: 12, 20, 29–30).

## References

- Arakchiev (Araqishvili), Dimitri. (1916). *Gruzinskoe narodnoe muzikalnoe tvorchestvo (Georgian Folk Musical Art)*. Extracts from the 5<sup>th</sup> Volume of the Proceedings of Musical-Ethnographical Commission И.О. Л. Е.А и Э. At the University of Moscow. Moscow
- Bakradze, Dimitri. (1987). *Arkeologiuri mogzauroba guriasa da acharashi (atlasiturt) [An Archeological Trip to Guria and Ajara (with an Atlas)]*. Batumi: Sabchota Achara (in Georgian)
- Batsashi, Tsate. (1988). *Etno-relogiuri protsesebi chrdilo-aghmosavlet anatoliashi (Ethno-religious Processes in the North-Eastern Anatolia)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)
- Chichinadze, Zakaria. (1915). *Kartvelebis gamahmadianeba anu kartvelt gatareba (Conversion of Georgians to Islam with the Change of Their Identity to Turkish or Iranian)*. Tbilisi: Ar. M. Kereselidze's Publishing House (in Georgian)
- Chkhikvadze, Grigol (comp.-ed.). (1960). *Kartuli khalkhuri simghera 3 tomad, t. I (The Georgian Folk Song in Three Volumes. Volume I)*. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo (in Georgian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1973). *Lazuri khalkhuri musik. shemokmedebis chasatserad batumis raonis soplebshi mivlinebuli samusiko-sametsniero ekspeditsiis khelmdzghvanelis grigol chkhikvadzis mokhsenebiti barati (Report of Grigol Chkhikvadze, Head of the Musical Scientific Expedition Commissioned to the Villages of Batumi Region to Record the Laz Folk Musical Art)*. Stored in the Archive of the Laboratory of Georgian Folk Musical Creation at V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Garakanidze, Edisher. (1987). "Zogierti kartuli musikaluri dialektis dadgenisatvis" ("For the Ascertainment of Several Georgian Musical Dialects"). Journ: *Sabchota Khelovneba*, #6 (in Georgian)
- Gigineishvili, Ivane, Topuria, Varlam, et al. (1961). *Kartuli dialektologia, I (Georgian Dialectology, I)*. Tbilisi: State University Publishing (in Georgian)
- Gold, Peter. (1972). *Georgian Folk Music from Turkey*. Recordings and notes by Peter Gold. Printed in USA. *Ethnosound*. EST-8002 (in Georgian)
- Kartozia, Guram. (2008). *Megruli da lazuri tekstebi (Megrelian and Laz Texts)*. Tbilisi: Nakeri (in Georgian)
- Koromila, Marina. (2008). *Berdznebi shav zghvaze: brinjaos khanidan XX saukunis dasatsqisamde (The Greeks at the Black Sea: From the Bronze Age to the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century)*. Tbilisi: Logos
- Khukhunaishvili, Marina. (1983). *Acharuli naduri (kanuri) shromis simgherebi (Ajariannaduri (Cornfield) Work Songs)*. Diploma Project (with the right of manuscript). Stored in the Archive of the Laboratory of Georgian Folk Musical Creation at V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. D-20 (in Georgian)
- Kraveishvili, Giorgi. (2013). *Sazghvargaret mtskhovreb kartvelta traditsiuli musikis shestsavlisatvis (For the Study of the Traditional Music of Georgians Living Abroad)*. Manuscript, Diploma Project. Batumi: Batumi State University of Art. Stored also in the Archive of the Folklore Laboratory of Tbilisi Conservatoire (in Georgian)
- Mskhaladze, Aleksandre. (1988). *Acharis dialektis adgilisatvis kartul samusiko dialektologiashi (For*

*the Place of Ajara Dialect in the Georgian Musical Dialectology*). Journ: *Sabchota Khelovneba*, #12 (in Georgian)

### Audio examples

The expedition in which the audio material was recorded by Giorgi and Tamaz Kraveishvili was financed by Rustaveli National Scientific Foundation in the 2013–2014 scholarship competition for Doctoral educational programs on the basis of Giorgi Kraveishvili's grant application "Folk Music of the Georgians residing in Turkey".

#### Lazeti (Lazica)

1. Work song *Hey amo*, soloists: Ilia Abdulishi and Asmat Tandilava. Recorded by Grigol Chkhikvadze in the village of Sapri, Batumi District in 1963. Preserved in the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (tape 157 #2)
2. *Heyana* (fragment). Work song. Unknown performers, recorded by Grigol Chkhikvadze in the village of Sarpi of Khelvachauri District in 1973. Preserved in the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (tape 206 #90)
3. Song with *guda* accompaniment. Janer Panlagi playing. Aihan Altekin- singing in high register, and Tasin Ojaklu singing in the low register. Recorded by Giorgi Kraveishvili and Nazi Memishishi in Ardasheni in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014
4. Dance song with the accompaniment of *kamancha* (the so-called Laz *chilili*). Performed by Murat Serin. Recorded by Giorgi Kraveishvili and Nazi Memishishi in Ardasheni in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living Abroad"; during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014
5. *Pontic Greek tune* for *tsabouna* from the disk *Songs of Pontus. Recordings of 1930*, CD 2, #33, with the annotation in Greek
6. *Pontic Greek tune* for *kamanche* from the disk *Songs of Pontus. Recordings of 1930*, CD 1, #13, with the annotation in Greek
7. Acharan dance *Shemosarebi*, performed on *doli* and *chiboni*, recorded by Vladimer Akhobadze in 1958. Unknown place of recording and performer. Preserved in the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (tape 64 #8)
8. Rachan *blessing* on *gudastviri*. Performed by Shalva Japaridze, recorded by Grigol Chkhikvadze and Yvette Grimaud in Oni in 1967. Preserved in the Archive of IRCTP
9. Kartlian *berika* tune on *gudastviri*. Performed by Giorgi Michigigauri. Recorded by Kakhi Rosebashvili in the village of Misaktsieli, Mtskheta District, in 1964. Preserved in the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (tape 163, #04)



**Shavsheti**

10. A wedding song in Turkish language with the accompaniment of accordion (*muziqa*). Naji Altun playing the *muziqa* and Mursel Altun singing. Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Dutlu (Svirevani), Shavshat District. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014

**Tao**

11. *Comic song* (balze). performed by Hussein Yazij and Nurettin Eniduya (voice). Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Yüksekoba (Kobaki), Yusufeli District, in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014

12. *Comic song*. Performed by Ahmeday Bakhasogli. Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Bıçakçılar (Patara Kheveki), Yusufeli District, in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014

13. *Tao lyrical song*. Polyphonized by Onur Sarikaya (Katsadze). Performed by Izir (soloist) and Onur (bass) Sarikayas (Katsadze). Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Yüksekoba (Kobaki), Yusufeli District in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014

**Achara**

14. *Nanina*. Recorded by Peter Gold and Ahmed Oskan Melashvili in the village of Hyirye, Inegol District, in 1968. From Peter Gold's LP of 1972: *Georgian Folk Music From Turkey #5*

**Saingilo (Hereti)**

15. *Datireba*. Recorded by Malkhaz Nuroshvili during a funeral rite in the town Kakhi (Kaki) in 2010; unknown performers

16. *Kalamani and Tsinda*. *Comic song*. Performed by Rev. Svimon Abramishvili, born in the village of Aliabadi (Eliseni), Zakatala District; recorded by Giorgi Kraveishvili and Marta Tartarashvili (Tarkhnishvili) in Tbilisi in 2013

17. *Titliin qoch*, children's game. Performed by Anzor Katsiashvili. Recorded by Marta Tartarashvili (Tarkhnishvili) and Giorgi Kraveishvili in the village of Ititala, Belakan District in 2012

**სურათი 1.** ლაზური გუდა. უკრავს ბაშარ გენჩი. ფოტო გადაღებულია ქალაქ ფაზარში (ათინა) 2014 წელს თამაზ კრავეიშვილის მიერ

**Figure 1.** Laz *guda*. Played by Bashar Genchi. Photographed by Tamaz Kraveishvili in the town of Pazar (Atina) in 2014



**სურათი 2.** ლაზური კამანჩა ანუ ჩილილი. უკრავს შიშმან ილმაზი. ფოტო გადაღებულია ქალაქ ფინდიკლში (ვინე) 2014 წელს თამაზ კრავეიშვილის მიერ

**Figure 2.** Laz *kamancha* or *chilili*. Shishman Ilmaz playing. Photographed by Tamaz Kraveishvili in the town of Fandikli (Vitse) in 2014



სურათი 3. პონტოს ბერძნული ცაბოუნა <http://www.greekfolkmusicanddance.com/instruments.php>

Figure 3. Pontic Greek *tsabouna*. <http://www.greekfolkmusicanddance.com/instruments.php>



სურათი 4. ლაზური გუდა. გადაღებულია თამაზ კრავეიშვილის მიერ 2014 წელს ქალაქ ფინდიკლში (ვიწე). უკრავს ჟორდან შენტური (იმამოღლი)

Figure 4. Laz *guda*. Photographed by Tamaz Kraveishvili in the town Findikli (Vitse) in 2014. Zhordan Shenturi (Imamogli) playing





სურათი 5. აჭარული ჭიბონი <http://www.hangebi.ge/geo/chiboni.html>

Figure 5. Acharan *chiboni*. <http://www.hangebi.ge/geo/chiboni.html>



სურათი 6. რაჭული გუდასტვირი <http://www.hangebi.ge/geo/gudastviri.html>

Figure 6. Rachan *gudastviri*. <http://www.hangebi.ge/geo/gudastviri.html>



სურათი 7. აკორდეონი (მუზიკა) უკრავს ნურეტინ დემირი. ფოტო გადაღებულია 2014 წელს თამაზ კრავეიშვილის მიერ შავშეთის რაიონის სოფ. თეფებაში (Tepebaşı, ზიოსი)

Figure 7. Accordion (*muziqa*), Nuretin Demir playing. Photographed by Tamaz Kraveishvili in the village Tepebaşı (Ziosi) of Shavshat District in 2014



**სურათი 8.** ნაღარა-ზურნისაგან შემდგარი ანსამბლი. ქალაქი კახი 1950-იანი წლები. ფოტო მომანოდა მალხაზ ნუროშვილმა

**Figure 8.** The ensemble of *naghara* and *zurna*; town of Kakhi in the 1950s; photo provided by Malkhaz Nuroshvili



**სურათი 9.** საზი (ჩუნგური). ფოტო გადაიღო გიორგი კრავეიშვილმა 2012 წელს ქალაქ კახში, პავლე ბეროშვილის ოჯახში

**Figure 9.** *Saz* (*chunguri*). Photographed by Giorgi Kraveishvili in Pavle Beroshvili's family (town of Kakhi, 2012)



**სურათი 10.** გარმონი. უკრავს ვასილ შიოშვილი. ფოტო გადაიღო გიორგი კრავეიშვილმა, 2012 წელს, ქალაქ კახში

**Figure 10.** *Garmoni*. Vasil Shioshvili playing. Photographed by Giorgi Kraveishvili (town of Kakhi, 2012)





### რელიგიურ-კულტურული კონფლომერატი დედოფლისწყაროში (კახეთი)

საქართველოს აღმოსავლეთით მდებარე „უბატონო ქვეყანა“ – დედოფლისწყაროს რეგიონი – დღეს მრავალფეროვანი რელიგიური და კულტურული შენაკადით ხასიათდება.

წინამდებარე მოხსენების მიზანია საქართველოს ამ კონკრეტული მულტიკულტურული დასახლების ფოლკლორულ და რელიგიურ მუსიკაზე დაკვირვება. ყურადღება გამახვილებულია ტრადიციულ – მართლმადიდებლურ და შედარებით ახალ – ორმოცდაათიანელების რელიგიურ მიმდინარეობაზე, რომელსაც ადგილობრივი მართლმადიდებლები ბაპტისტებს უწოდებენ. დაკვირვების სივრცეს წარმოადგენს ელიას მთა, რომელზეც ყოველწლიურად აღინიშნება ელიაობის დღესასწაული და რელიგიური უმცირესობის, ორმოცდაათიანელების მსახურების ადგილი (სამლოცველო სახლი დედოფლისწყაროს ცენტრში).

კვლევა ემყარება 2013–2014 წლებში ჩატარებული ექსპედიციის მასალებს, ვიყენებ ჩართული დაკვირვებისა და სიღრმისეული ინტერვიუების მეთოდს (ჩანერილია ოცამდე ინტერვიუ, ასაკობრივი ჯგუფი 17-დან 75 წლამდე). სტატიაში, ინფორმანტებთან ინტერვიუების საშუალებით, ვაანალიზებ ელიაობის დღესასწაულის მნიშვნელობას და ფუნქციას მართლმადიდებლებსა და ორმოცდაათიანელებში და ამ დღის მახასიათებელ მუსიკალურ რეალობას. დედოფლისწყაროელ მორწმუნეებში მუსიკის დანიშნულების შესწავლისათვის აღან მერიამისა (Merriam, 1964) და ბრუნო ნეტლის მიდგომებს (Nettl, 2005) ვეყრდნობი.

დედოფლისწყაროში ქიზიყელების გვერდით ცხოვრობენ მიგრანტი ქართველები (ფშავლები, ხევსურები, ინგილოები, ქართლები, აჭარლები, რაჭველები), აგრეთვე – რუსები, სომხები, ბერძნები, ბოშები... არსებული რეალობა თანამედროვე ეპოქაში მიმდინარე პროცესებზე დაკვირვების საშუალებას გვაძლევს.

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში რელიგიური უმცირესობების მუსიკა არ არის შესწავლილი, რაც საკითხის აქტუალობასთან ერთად, სამომავლო კვლევის საინტერესო პერსპექტივას ქმნის.

საქართველოში არსებული რელიგიური მრავალფეროვნება უკვე წარმოადგენს ქართველი (დ. თინიკაშვილი, მ. ლალანიძე, ნ. პაპუაშვილი და სხვ.) და უცხოელი მეცნიერების ინტერესის საგანს. მაგალითად, საქართველო-თურქეთის საზღვარზე, აჭარაში მცხოვრები ქრისტიანი და მუსულმანი მოსახლეობის იდენტობის პრობლემებს ეძღვნება მეთიუ პელკმანის მრავალწლიანი კვლევა (Pelkmans, 2006). საქართველო ტრადიციული ქვეყანაა, აქ ჯერ კიდევ არსებობს ახლისა და უცხოს მიღების შიში. ამავდროს, საზოგადოება ვერ ეწინააღმდეგება გლობალიზაციის პროცესებს, თანამედროვეობის თანმდევ ტენდენციებსა თუ მოვლენებს.

ორმოცდაათიანელობის, როგორც რელიგიური მიმდინარეობის დაბადების ოფიციალურ თარიღად 1906 წლის 14 აპრილი ითვლება (პაპუაშვილი, 2008). საქართველოში

პირველი ორმოცდაათიანელები 1914 წლიდან ჩნდებიან, ხოლო მათი პირველი ქართული ეკლესია 1942–45 წლებში ყალიბდება.

ორმოცდაათიანელები თავის თავს „სახარების რწმენის ეკლესიას“ უწოდებენ. სახელი მომდინარეობს მათი მრწამსის საყრდენიდან – სახარებიდან, ხოლო მეორე სახელწოდება – ორმოცდაათიანელობა მიანიშნებს მათი რწმენის თეოლოგიურ ასპექტზე – სულიწმიდის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე (სულთმოფენობას ქრისტიანები აღდგომიდან ორმოცდამეათე დღეს აღნიშნავენ).

### **მეთოდოლოგიური წანამძღვრები**

ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ 1950–60-იან წლებში გამოკვეთილ კონცეპტებს შორის საეტაპო აღმოჩნდა ალან მერიამის განსაზღვრება. მისი განმარტებით, ეთნომუსიკოლოგიის მიზანია „მუსიკის შესწავლა კულტურაში“. ამ მიდგომამ გააერთიანა მუსიკოლოგიისა და ეთნოლოგიის ცნებები და მუსიკა კაცობრიობის ქცევითი პროცესების შედეგად წარმოაჩინა. მუსიკალური კულტურა მომდინარეობს ხალხის მსოფლმხედველობრივი ღირებულებებიდან, დამოკიდებულებებიდან, რწმენიდან (Meriam, 1964: 6). ზოგიერთ შემთხვევაში, მუსიკას სიმბოლური დატვირთვა აქვს და საზოგადოების ორგანიზებულობას ასახავს. ამ თვალსაზრისით, კულტურისა და საზოგადოების ანალიზისას, მუსიკა ადამიანების საქციელის გაგების ღირებული ხელსაწყოა. თანდათან იკვეთება, რომ მუსიკა იქმნება არა მხოლოდ ჟღერადობით, არამედ ადამიანთა ქცევით. მერიამის მიხედვით, მუსიკა ადამიანის ქცევითი კატეგორიაა და ეთნომუსიკოლოგი მას სოციალური და ჰუმანიტარული მიდგომებით იკვლევს მას (Meriam, 1964: 13–16).

მსგავს მოსაზრებას ბრუნო ნეტლიც აყალიბებს. მისთვის მნიშვნელოვანია, თუ რა დატვირთვა ენიჭება ხალხის ცნობიერებაში თავად მუსიკას, როგორც მოვლენას. „აშკარა ფაქტია, რომ ზოგიერთ კულტურაში მუსიკას მაქსიმალური, ხოლო ზოგიერთში კი მინიმალური ღირებულება აქვს. მაგალითისათვის: ჩრდილოეთ ამერიკელ ინდიელებს ვერ წარმოუდგენიათ მუსიკის გარეშე არსებობა, ის მათი გამოხატვის მთავარი ფორმაა. მაშინ, როცა შუა აზიის ზოგიერთ ისლამურ საზოგადოებაში მუსიკა მუსიკა მოსწონთ, მაგრამ მას დაბალი სტატუსის მქონე მოვლენად აღიქვამენ (Nettl, 2005: 23).

ბრუნო ნეტლი მუსიკის კონცეფციის შესახებ, შემდეგ ჰიპოთეზას გამოთქვამს: „შესაძლოა, ის საზოგადოებები, რომლებიც მუსიკას დიდ ღირებულებას ანიჭებენ, მისი კონცეფციის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ... არა მგონია, საზოგადოებები ჯერ მუსიკის კონცეფციას აყალიბებდნენ და შემდეგ წყვეტდნენ, თუ როგორი იქნება მისი ატრიბუტიკა. ის უფრო მართებულია, რომ ისინი ჯერ მუსიკალური ხმოვანების ფაქტის წინაშე დგებიან, მის ფუნქციასა და ღირებულებას იაზრებენ და შემდეგ იწყებენ კონცეფციის განსაზღვრას, რომელშიც ღირებულება კრიტერიუმია“ (Nettl, 2005: 23–24).

ჩვენ გვაინტერესებს, რა ტიპის რწმენა და დამოკიდებულებები განსაზღვრავს დედოფლისწყაროს მართლმადიდებელთა და ორმოცდაათიანელთა თემების მუსიკის თავისებურებებს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მუსიკის შინაარსის გასაგებად უნდა გაანალიზდეს ამ მუსიკის შემოქმედის – ხალხის დამოკიდებულებები, რწმენები, ღირებულებები. ეს ტრიადა ნათლად მჟღავნდება გარკვეული სემანტიკის მქონე სიმღერის მუსიკალურ ინტონაციასა და სიტყვიერ ტექსტებში.

### ელიაობა დედოფლისწყაროში

დედოფლისწყაროს მართლმადიდებელი მოსახლეობის რელიგიური თვითგამოხატვის მუსიკალური ფორმები შეესატყვისება ადგილობრივ მართლმადიდებლურ ეკლესიებში მჟღერ მასალას.

ეს მოსახლეობა მულტიკულტურულია (ქართველები, ოსები, რუსები, სომხები). ამ საზოგადოებას თანაცხოვრების პროცესში არაერთი საერთო ჩვეულება ჩამოუყალიბდა, მათ შორის, საერთო-სახალხო დღესასწაულები. ამათგან, ყველაზე მნიშვნელოვანი ელიაობის დღესასწაულია, რომელიც, მათივე ინფორმაციით, შობა-ახალ წელსა და აღდგომაზე აღმატებულად აღინიშნება (თამრიკო, პედაგოგი, 42 წლის). ელია დღემდე მიიჩნევა ჭექა-ქუხილის განმგებელ ღვთაებად და წმიდა ელიასთან არის გაიგივებული. ეს ქრისტიანობამდელი ღვთაება და ქრისტიანობის ეპოქის წმინდანი მოსახლეობის ცნობიერებაში დუალისტური სახით არსებობს. მთავარ სალოცავსა და შესანიშნავ ადგილს წარმოადგენს მართლმადიდებლური ტაძარი და მისი შემოგარენი ელიას მთაზე.

დღესასწაულის მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს მსხვერპლშენიშვა.

ინფორმანტების რწმენით, მსხვერპლშენიშვით ისინი: ელიას (ღმერთს) სხვადასხვა წყალობისთვის უხდიან მადლობას. ესენია: შვილის უმალღესში ჩაბარება, ნათლობა, გადარჩენა; გარდა ამისა, ელიას ოდითგანვე და ტრადიციულად სთხოვენ ამინდის მართვას, კეთილდღეობას, მშვიდობას... ადგილობრივი მართლმადიდებელი სამღვდელო პირის დამოკიდებულებით – მსხვერპლშენიშვა არ არის საჭირო და ღვთისთვის სათნო, მაგრამ აკრძალვას დრო უნდა და ჯერ ხალხი ამისთვის მზად არ არის.

გამოკითხული მართლმადიდებლებისათვის საკლავის შენიშვნა ელიასათვის აუცილებელია. ტრადიციულად, კლავენ ციკანს, ან მამალს. „ძველიდან მახსოვს, ყველა კლავდა ციკანს და თხას თუ არა, მამალს მაინც. კოლმეურნეობის დროსაც თავმჯდომარე თავად გამოწერდა ხოლმე შესანიშნავ საქონელს და მიდიოდა მთელი სოფლის შეკრება და ქეიფი...“ (თამრიკო, პედაგოგი, 42 წლის).

საკლავი, უმეტესად, ელიას მთაზე აჰყავთ, შუბლს სანთლით უტრუსავენ და კლავენ. საქეიფოდ, ძირითადად, იკრიბებიან ელიას სალოცავის ქვემოთ მდებარე ტყეში, ზოგი ტაძრამდე არც მიდის. ზოგი ადის სანთლის დასანთებად, შესათქმელად, სამადლობლად; სასანთლის ფუნქცია აკისრია მოზრდილ კლდეს, მის ახლოს ასევე დგას ნატვრის ხე, რომელზეც იგივე მლოცველები სურვილის შეთქმისას ფერად ნაჭრებს აბამენ. ასეთი ნატვრის ხეები საქართველოს ბევრ კუთხეში გვხვდება. სანთელს ერთმანეთის გვერდით ანთებენ როგორც ქართველები, ასევე – სომხები (ერევნის და წალკის), რუსები, იეზიდები ქურთები.

რაც შეეხება მუსიკას, როგორც ინტერვიუებიდან და ველზე ეთნოგრაფიული დაკვირვებიდან ჩანს, ამ დღესასწაულს არ ახასიათებს რაიმე განსაკუთრებული სიმღერა-საგალობლები. ამ ეტაპზე ჩემთვის უცნობია ისტორიული წარსულის სურათი. როგორც წესი, ელიაობის ღამისთვის, მთის წვერზე მდებარე მართლმადიდებლურ ტაძარში შესრულებულ ღვთისმსახურებაზე ჟღერს ქართული ტრადიციული საგალობლები, ხოლო მის გარეთ – იმდაგვარი და იმდენნაირი მუსიკა, რამდენი ჯგუფიც ადის ელიას მთაზე საქეიფოდ. „აქ ბევრია გარმონი, ზურნა... ცოტა ისეთი, მდაბიო მუსიკა, მაგრამ ოთხი-ხუთი ჭიქის მერე კარგად მიდის“ (აკაკი, მხატვარი-მოქანდაკე, 48 წლის).

ისევე, როგორც საქართველოში გამართულ სხვა დღესასწაულებზე, ელიაობაზეც

მნიშვნელოვან სანახაობას წარმოადგენს ჭიდაობა, რომელიც, ტრადიციულად, ზურნისა და დოლის თანხლებით სრულდება. წლევეანდელ ელიაობას საგანგებოდ ქართლიდან (ხაშური) მოწვეული მუსიკოსები აფორმებდნენ (აუდიომაგ. 1).

ინფორმანტების ცნობით, ელიაობის დღესასწაულის აღნიშვნისას, მუსიკას დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ის გამოხატავს მომლოცველთა განწყობას, დღესასწაულის სიხარულს.

### **საგალობლების სახეობები და მუსიკის მნიშვნელობა დედოფლისწყაროელ ორმოცდაათიანელებში**

ორმოცდაათიანელთა რელიგიური მოძღვრების თანახმად, ისინი ემიჯნებიან რელიგიური გრძნობების გამოხატვის ტრადიციულ ფორმებს. საინტერესოა დედოფლისწყაროში მცხოვრები ორმოცდაათიანელების მსახურების მუსიკა, მისი სტრუქტურა, მუსიკალური ენა და თავისებურებები. მოქმედებს თუ არა რაიმე მექანიზმი ამ მუსიკის შექმნისას? ინფორმანტი ორმოცდაათიანელების თქმით, მათი კონფესია არ მოითხოვს ავტორებისგან რაიმე განსაკუთრებული პრინციპების დაცვას. „მოცემული გვაქვს ტექსტი და იმ სიტყვებზე შეიძლება ნებისმიერმა ჩვენგანმა დაწეროს საგალობელი, როგორიც დაწერინება – გიტარაზე, ფანდურზე, თუ უნდა უდარნიკზეც... რაზეც უნდა და როგორიც უნდა, მთავარია სიტყვები...“ (ნანა უძილაური, მომღერალი, 42 წლის).

დედოფლისწყაროელი ორმოცდაათიანელების მსახურებაზე საგალობლები უმეტესად გიტარის თანხლებით ჟღერს. ისინი ლირიკულ-სატრფიალო, რომანტიკული ელფერი, ქალაქური (დასავლური) სტილის მელოდიითა და უშუალო, ღმერთისადმი მარტივად მიმართული ტექსტებით ხასიათდება (აუდიომაგ. 2). მსახურებაზე ასევე სრულდება სინთეზატორის რიტმულ-მელოდიურ ფიგურებზე აგებული სიმღერა-საგალობლები, მრევლის აქტიური ჩართულობით. ეს ნიმუშები საქართველოს სხვადასხვა რაიონის თანამედროვე საქორწილო მუსიკის მსგავსია (აუდიომაგ. 3).

დედოფლისწყაროში, ქადაგებისას ხუცესი საჯაროდ „ამონმებს“ (ექსპედიცია, 2014), რომ პირველად, რწმენაში მოსვლისას, მასზე ყველაზე მეტად სწორედ გალობამ იმოქმედა: „როცა რამე შემემთხვეოდა და ცუდ ხასიათზე ვიყავი, ვუსმენდი გალობას. დაკვირვებას რომ ვატარებ, უმრავლესობა ამბობს, რომ გალობამ იმოქმედა ჩემზეცო. გალობაში დიდი ძალაა, იგივე ღმერთის სიტყვა მოქმედებს. მე ვეუბნები ხოლმე დებს და ძმებს – როცა გინდათ რომ ილოცოთ – ან იგალობეთ, ან ღმერთის სიტყვა იკითხეთ. გალობა რა არის იცი? როცა მოხუცებულ ქალს კბილები არ აქვს და უჭირს ჭამა, ჩააწობს ხოლმე ჩაიში პურს, რომ ჩაყლაპოს, ასეა გალობაც – გვეხმარება, რომ ჩვენი გულები გაიხსნას“ (ხუცესი თემური, 48 წლის).

ორმოცდაათიანელი ინფორმანტების განმარტებით, მათთვის გალობა წარმოადგენს: ა) ღვთის სიტყვას, რომელსაც დიდი ძალა აქვს, ბ) ღმერთის ქება-დიდების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას.

როგორც ცნობილია, ორმოცდაათიანელთა მსოფლიო მუსიკალურ პრაქტიკაში ცენტრალურ ჟანრს წარმოადგენს გოსპელი. ადგილობრივ ორმოცდაათიანელებს მიაჩნიათ, რომ ის მუსიკა, რომელსაც მსახურებაში იყენებენ, დაკავშირებულია სწორედ გოსპელთან. თუმცა, როგორც დაკვირვებამ ცხადყო, მათთვის ეს კავშირი გულისხმობს ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელ მხოლოდ სიტყვიერ ასპექტს და მას კავშირი არ აქვს მუსიკალურ კატეგორიებთან.



### დასკვნები

დედოფლისწყაროს მოსახლეობაში რამდენიმე სახის რწმენა-წარმოდგენა და მუსიკალური პრაქტიკა ფიქსირდება.

ყველაზე მყარი და მასობრივია ელიას სინმინდის ცნება და მსხვერპლშენიერვის აუცილებლობა. ეს რიტუალი ადამიანებს გარკვეულ ვალდებულებად მიაჩნიათ ღვთაებისა და ღვთის წინაშე, რაც მათ მომავალი კეთილდღეობის რწმენასა და იმედს უღვივებს. აღსანიშნავია, რომ ეს დამოკიდებულება, უმეტესად, მართლმადიდებელ ადამიანებს გააჩნიათ (გარდა რამდენიმე მოხუცისა, რომლებიც მსხვერპლშენიერვას ტრადიციული შეგნებიდან გამომდინარე აკეთებენ).

ელიაობის მთაზე წარმოდგენილი მუსიკალური სიჭრელე განპირობებულია დღესასწაულზე საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩასული ადამიანების სიმრავლით, რომლებიც, თავისთავად, განსხვავებული მუსიკალური გემოვნებისა და ნიმუშების მატარებლები არიან. გარდა რამდენიმე ჯგუფისა, რომლებიც ცოცხლად, სხვადასხვა საკრავის თანხლებით (ფანდური, გიტარა, დოლი) ასრულებენ პატრიოტულ, სასიყვარულო სიმღერებს, ჭარბადაა წარმოდგენილი პოპულარული საესტრადო სიმღერები (ნინო ჩხეიძე, ჯგუფი ბანი), რომლებიც „მომლოცველთა“ მანქანებიდან ერთდროულად ჟღერს და ჭრელ „სონორულ“ ეფექტს წარმოქმნის.

ელიაობის აღნიშვნა ტრადიციული გალობის სახით, მხოლოდ მართლმადიდებლურ ეკლესიაში ღამისთევია შენარჩუნებული. შესწავლილი მასალა არც სახალხო დღესასწაულზე და არც რელიგიური უმცირესობის მსახურებაზე არ ავლენს კავშირს ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურასთან და დამოუკიდებელ პლასტად ყალიბდება.

დედოფლისწყაროში მცხოვრები ორმოცდაათიანელებისათვის ეს დღესასწაული და მისი თანმდევი აქტივობები, მათი ახალი რწმენიდან გამომდინარე, გაუცხოებულია. დოგმის თანახმად, ისინი არ სცემენ თავყანს არც ერთ წმინდანს. თვლიან, რომ ღმერთთან ურთიერთობისათვის არანაირი შუამავლობა არ სჭირდებათ და ამგვარი ზედმეტი „ადამიანური“ დანამატებისაგან თავისუფლები არიან. ელიაობის დღესასწაულზე შეკრებილი მართლმადიდებელი მომლოცველების მსგავსად, სიმღერა-საგალობლების მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით, მათთანაც გარკვეული ინდიფერენტულობა ვლინდება. უსმენენ და მღერიან ყველაფერს, რისი საშუალებაც მიეცემათ.

ორმოცდაათიანელთა საგალობლები (რომლებსაც უმეტესად ავტორები ასრულებენ), აგებულია თანამედროვე საქორწილო რეპერტუარისა და საესტრადო სიმღერების ინტონაციებზე. ეს ნიმუშები სტილითა და მუსიკალური ენით საერო სიმღერებისგან არ განსხვავდება. ეს თავისებურება ორმოცდაათიანელთა მუსიკის კონცეფციის ერთ-ერთი მახასიათებელია. დედოფლისწყაროელი ორმოცდაათიანელების საგალობელთა ტექსტებში ადამიანების სულიერი გაჭირვებისა და ქრისტეს მიერ ხსნის იმედია ასახული. გამონაკლისია სინთეზატორის თანხლებით შესრულებული სიმღერები, რომელთა შინაარსი სახოტბოა, მუსიკა კი – მხიარული. ორმოცდაათიანელთა აზრით, მუსიკა, საგალობელი, ემსახურება ადამიანის ღმერთთან დამოკიდებულების გამოხატვას, რაც, მათი აზრით, ინდივიდუალურია და არ უნდა შეიზღუდოს: „დავით მეფსალმუნის დროს არ იყო გიტარა და სინთეზატორი, მაგრამ იგი ყველა საკრავით და საშუალებით ადიდებდა ღმერთს. ჩვენთვისაც, მთავარია, გულით მივიდეთ ღმერთთან და ვადიდოთ ის სხვადასხვა ფორმით“ (ზეინაბი, პედაგოგი, 64 წლის). ჟანრულად, სტილურად, საშემსრულებლო ხერხების თვალსაზრისით განსხვავებული ნიმუშების მონაცვლეობა



არაერთგვაროვან, მულტიკულტურულ, მულტისტილურ მუსიკალურ სურათს ქმნის.

ინფორმანტების ინტერვიუების გარდა, მუსიკის მნიშვნელობას ის ფაქტიც უსვამს ხაზს, რომ ორმოცდაათიანელთა მსახურებაზე რელიგიურ სიმღერებს გაცილებით მეტი დრო უკავია, ვიდრე ქადაგებას. იმავდროულად, მათთვის მუსიკა მრევლის მოზიდვისა და შენარჩუნების ერთ-ერთი საშუალებაა.

ქართველი ორმოცდაათიანელების საგალობლების მსგავსება გოსპელთან, შეიძლება დავინახოთ მათი მუსიკის სიტყვიერი ტექსტების შინაარსობრივ დატვირთვაში, რაც, უშუალოდ, ემოციური მუხტით ქრისტესკენაა მიმართული. ქართულ ტექსტებში გვხვდება თანამედროვე ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერებისათვის დამახასიათებელი სიტყვათშეთანხმებები. მაგალითად, *მინდა შეგეხო, ჩემო სიცოცხლე, მე შენ მიყვარხარ, ძვირფასო*. რაც შეეხება მუსიკას, იგი, უმეტესად, თანამედროვე ქალაქური და საესტრადო მუსიკის (პოპულარული მომღერლების – პანჩოს და ოთარ რამიშვილის რეპერტუარი და მანერა) გამოყენებით შექმნილი კომპოზიციებია.

შეიძლება ითქვას, რომ დედოფლისწყაროელი ორმოცდაათიანელებისათვის გალობა არის:

1. საქორწილო მუსიკის მოტივებზე შექმნილი, მხიარული სიმღერა-საგალობლები სინთეზატორის თანხლებით (კლავიშებიანი ელექტრო საკრავი) (აუდიომაგ. 4);

2. ქალაქური სატრფიალო სიმღერების სტილის ნიმუშები გიტარის თანხლებით (აუდიომაგ. 5);

3. მრევლის წევრის (ქალის) ავტორობით შექმნილი სიმღერა-საგალობლები ფანდურის თანხლებით, მეტ-ნაკლებად ინდივიდუალური მუსიკალური ინტონაციებით და შესრულების თავისებური მანერით, რომელიც განსხვავდება გიტარისტებისა და სინთეზატორზე შემსრულებლის მძაფრი ემოციური გამომსახველობისაგან (აუდიომაგ. 6). ეს საგალობლები მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ ქართული მთის ფოლკლორის „მოდერნიზებულ“, საავტორო ნიმუშებთან.

ყველა საგალობელი სრულდება სოლო შემსრულებლის მიერ, მრევლის სპონტანური ჩართულობით.

აღსანიშნავია, რომ თბილისიდან მივლინებული გიტარისტი მამაკაცები მეტი საშემსრულებლო და იმპროვიზაციული სითამამით გამოირჩეოდნენ. სიმღერების შესრულების გარდა, ისინი მთავარი ხუცესის ნებართვით მრევლს უქადაგებენ კიდევ. ორმოცდაათიანელთა მუსიკის ამგვარ თავისებურებებს ახლებური რელიგიური აზროვნება და გლობალიზაციის პროცესი განაპირობებს. ორმოცდაათიანელობა – ქადაგებისას, სახარების კითხვისას თუ გალობისას – თავის მნიშვნელოვან პრინციპად წარმოაჩენს ხალხისათვის გასაგები, მისაღები ხერხების გამოყენებას, რაც თავისთავად იწვევს თანამედროვე ფორმების შემუშავების მცდელობას.

მოხსენებაში წარმოდგენილი დაკვირვებები დედოფლისწყაროს მულტიკულტურული საზოგადოების ყოფისა და მუსიკალური კულტურის შესწავლის პირველი მცდელობაა. ამ საკითხის საფუძვლიანი კვლევა ხელს შეუწყობს საქართველოში მიმდინარე რელიგიურ-კულტურული ცვლილებების უკეთშეცნობას.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- პაპუაშვილი, ნუგზარ. (2008). *რელიგიები საქართველოში. ორმოცდაათიანელობა*. სახალხო დამცველთან არსებული ტოლერანტობის ცენტრი. თბილისი
- Bruno, Nettl. (2005). *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2<sup>nd</sup> edition. Urbana, IL: University of Illinois
- Merriam, Alan. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press
- Pelkmans, Mathijs (2006). *Defending the border: identity, religion, and modernity in the Republic of Georgia*. Ithaca, NY: Cornell University Press

### აუდიომაგალითები

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების 2013–2014 წლების საექსპედიციო მასალა (დედოფლისწყარო, კახეთი). დაცულია უნივერსიტეტის აუდიოარქივში:

1. *საჭიდაო ეხცლუდინგ* – ასრულებენ შოთა ხარაზიშვილი (დოლი), შარიბეგ ტეფნაძე (ზურნა), გოჩა მგელაძე (დუდუკი). ხაშურის რაიონი, სოფელი ქლევი
2. *არ მეშინია* – მღერის და გიტარაზე უკრავს რუსლან ცინცაძე
3. *ო, რა დიდებული ხარ, იესო* – მღერის და სინთეზატორზე უკრავს გენადი გელაძე
4. *აქე სულო ჩემო* – მღერის და სინთეზატორზე უკრავს გენადი გელაძე
5. *როგორ გადაგიხადო მადლობა* – მღერის და გიტარაზე უკრავს რუსლან ცინცაძე
6. *ნუ დაღონდები* – მღერის და ფანდურზე უკრავს ნანა უძილაური

*NINO NANEISHVILI*  
(GEORGIA)

## RELIGIO-CULTURAL CONGLOMERATE IN DEDOPLISTSQARO (KAKHETI)

Dedoplistsqaro district, a “free province”<sup>1</sup> in the eastern part of Georgia, is characterized by diverse religious and cultural streams today.

This paper aims to discuss the folk and sacred music of a specific multi-cultural settlement. I have focused on the traditional, Orthodox stream and a relatively new religious stream of Pentecostals referred to as “Baptists” by the local Orthodox population. The observation area was Mount Elia, which hosts the annual celebration of Eliaoba (St. Elia’s Day), as well as also being the service spot for the Pentecostal religious minority (they also possess a meeting house in the centre of Dedoplistsqaro).

The research is based on materials from my 2013–2014 expedition. I use the method of interpolated observation and in-depth interviewing (about 20 interviews were recorded, in the age group 17–75). In this article, by means of interviews with the informants, I analyze the importance of the celebration of Eliaoba and its function for the Orthodox population and for the Pentecostals, as well as the musical situation characteristic of today. I apply the approaches of Alan P. Merriam (Merriam, 1964) and Bruno Nettl (Nettl, 2005) to study the importance of music for the believers in Dedoplistsqaro.

Alongside the aboriginal population, migrant Georgians from Pshavi, Khevsureti, Saingilo, Kartli, Achara, and Racha as well as Russians, Armenians, Greeks, Roma, and others all reside here. The existing reality allows us to study ongoing processes.

The music of religious minorities has not yet been studied in Georgian ethnomusicology; alongside the topicality of the issue, it also creates an interesting perspective for future research.

Religious diversity in Georgia is already the topic of interest of Georgian (D. Tinikashvili, M. Ghaghanidze, N. Papuashvili, etc.) and foreign scholars. For instance, Mathijs Pelkmans’ long-standing study is dedicated to the identity problem of Christian and Muslim populations residing in the Georgian province of Achara, bordering with Turkey (Pelkmans, 2006). Georgia is a traditional country; reluctance to accept the new and unknown still exist here. At the same time, society should not resist globalization processes, modern day tendencies and situations.

14 April, 1906, is considered the official birth-date of Pentecostalism (Papuashvili, 2008). The first Pentecostals appeared in Georgia in 1914, and their first Georgian Church was formed in 1942–1945.

The Pentecostals call themselves the “Gospel Church”; the name comes from the foundation of their belief, the Gospel, and their second name, “Pentecostalism”, points to their theological emphasis – the particular significance of the Holy Spirit (the Christians celebrate Pentecost on the fiftieth day after Easter).

### **Methodological Prerequisites**

Among the well-defined concepts of the 1950s–1960s about ethnomusicology, Alan Merri-

am's definition has proven to be of seminal importance. In his definition, the aim of ethnomusicology is "to study music in culture". This approach has united the emphases of musicology and ethnology and has shown that music results from the behavioural activities of mankind. Musical culture arises from people's worldviews and values, their relations, and beliefs (Merriam, 1964: 6). In some cases, music has a symbolic function and reflects the degree of the society's organization. In this respect, in the analysis of culture and society, music serves as a valuable tool for the understanding of human behaviour. It becomes gradually evident that music is created not only by sounds but also by human behaviour. According to Merriam, music is a category of human behaviour and the ethnomusicologist studies it by social and humanitarian approaches (Merriam, 1964: 13–16).

Bruno Nettl is of a similar opinion. For him it is important to consider what function is assigned to music itself as a phenomenon in people's cognition. "Obviously, all cultures regard music as at least minimally valuable, but to some it is supremely valuable, and to others a more or less necessary evil. For example, the Blackfoot people traditionally believed that they could not live without their songs, for these were a major component in the relationship of humans to the supernatural. Members of certain Muslim societies in the Middle East like music but may worry that there is something wrong with that state of affairs and thus relegate much of it to low status" (Nettl, 2005: 23).

Bruno Nettl formulates the following hypothesis on the concept of music: "The point to be contemplated is that perhaps societies do not first develop the concept of music and then decide upon its attributes but, rather, faced with the existence of musical sound, accord it function and thus value, and then proceed to build a definition of the concept, using value as a criterion" (Nettl, 2005: 24).

It is interesting to find out what type of beliefs and relationships determine the peculiarities of the music of Orthodox Christians and Pentecostals. Proceeding from the afore-mentioned, in order to understand the contents of music, relations, beliefs and values of the creators of this music – people – should be analyzed. This triad is clearly revealed in the musical intonation and lyrical texts of the songs with certain semantics.

### **Eliaoba in Dedoplistsqaro**

Musical forms of religious self-expression of the Orthodox population in Dedoplistsqaro correspond to the sound material heard in local Orthodox churches.

This is a multicultural population (Georgians, Ossetians, Russians, Armenians). In the process of cohabitation, a number of common customs have been formed in this community, including common folk festivals. The celebration of Eliaoba is the most important among them. According to my informants, this day is celebrated on a greater scale than Christmas, New Year or Easter (Tamriko, 42, a teacher). Elia is still regarded to be the deity of thunder and is identified with Christian St. Elijah. The consciousness of the population holds a dualistic image of the pre-Christian deity and saint of the Christian epoch. Mount Elia is the place of worship and for offering sacrifice.

Sacrifice is an important element of the celebration.

Orthodox informants believe that with this sacrifice they thank Elia (or God) for various mercies such as children admitted into high schools, baptism, and survival. Apart from these, Elia was traditionally asked to change the weather, and to grant well-being, and peace. In the opinion of Orthodox clergy, there is no need for sacrifice and God does not approve of it, but a certain period of time is necessary before its prohibition and people are not yet ready for this.

The interviewed Orthodox population believe it is necessary to sacrifice animals to Elia. Traditionally, a young goat or a rooster is sacrificed. “I remember from in the past everyone would kill either a lamb or a goat, or, at least a rooster. Even in the time of collective industry, the chairman would make a list of the animals to be sacrificed and then the village would gather and have a feast” (Tamriko, 42, a teacher).

The animals are usually taken to Mount Elia. Participants singe their foreheads with candles (slightly burning the fur with a lighted candle), and then the animals are sacrificed. The feast usually takes place in the forest below the shrine. Some people do not even make it to the chapel; some go there to light candles, make wishes or express gratitude; usually a large rock has the function of a candleholder. Close to the rock, there always grows a “wish tree” on which the pilgrims tie coloured strips of cloth and make their wishes. Such “wish trees” are encountered in many places throughout Georgia. The candles are lit in the vicinity by Georgians, Armenians (from Yerevan and Tsalka), Russians, and Yazidi Kurds.

As for music, from the interviews and field ethnographic observations it is evident that no special songs and chants are characteristic for this celebration. At this stage, the picture of the past remains unknown for me. As a rule, at the night vigil of Eliaoba, Georgian traditional sacred hymns are chanted during the divine liturgy in the Orthodox church on top of the mountain, whilst outside the church, music of many genres can be heard and many groups of people climb the Elia mountain to have a feast there. “Much of *garmoni zurna*...music is heard here; a rather plebian sort of music, but it is perceived altogether well after four or five glasses of alcohol” (Akaki, 48, artist-sculptor).

Wrestling makes an important appearance at Eliaoba as well as at other celebrations in Georgia. It is traditionally performed with *zurna* and *doli* accompaniment. This year, Eliaoba was held with the accompaniment of the musicians from Kartli (Khashuri) (audio ex. 1).

As informants have told us, music is very important in the Eliaoba celebration, as it expresses the disposition of pilgrims and joy of the celebration.

### **Types of Chants and Importance of Music for the Pentecostals in Dedoplistsqaro**

According to the teaching of Pentecostals, they dissociate themselves from the traditional forms of expressing religious feelings. The music of Pentecostals in Dedoplistsqaro is interesting in its structure, musical language and peculiarities. Does any mechanism work during the creation of this music? As informant Pentecostals say, their confession does not oblige the authors to follow any particular principles. “We have a special text and any of us can compose a chant on it and accompany it by any instrument: the guitar, *panduri*, if one wishes, even by percussion instruments... Just as one wishes. The words are what matters above all...” (Nana Udzilauri, 42, a singer).

The chants of Pentecostal worship services in Dedoplistsqaro are usually performed with guitar accompaniment. They are characterized by a tint of lyrical-love, romantic, urban (Western) style and simple texts addressed to the Lord (audio ex. 2). Song-chants constructed on the rhythmic-melodious textures, with the active participation of the congregation, are also performed during the service. These examples are similar to the contemporary wedding music heard in different parts of the country (audio ex. 3).

While preaching, the priest publically “verifies” (expedition, 2014) that when he was a new believer, chants had a most powerful influence on him: “When something nasty happened to me and I was in a bad mood, I would listen to chants. As I see, many people assert that chanting affected them, too. Chanting has great power; the word of God acts through it. I always tell my sisters and



brothers, when you want to pray, chant or just read the word of God. The chant is like when an elderly lady has no teeth and has difficulties while eating, and she soaks bread in her tea to swallow it easier; the same is with chant: it helps us open our hearts” (Temur, 48).

As Pentecostal informants say, for them chant is: a) God’s word of great power, b) the most important means for lauding the Lord.

It is known that gospel is the central genre in the musical practice of Pentecostals all over the world. Local Pentecostals believe that the music applied in divine service is connected with gospel; however, observations have shown that the verbal aspect characteristic of this genre is not connected with musical categories.

### Conclusions

Several kinds of beliefs and religious views are manifested among the population of Dedoplistsqaro, along with several kinds of musical practice.

The most stable and widespread amongst them are the notions of Elia’s sacredness and of the necessity of sacrifices. This ritual is perceived by the population as a duty towards the deity or God, and it helps them to preserve belief and hope of their future well-being. It is remarkable that such a relationship is most characteristic for the Orthodox population (apart from several old persons who practice sacrifices proceeding from the traditional consciousness).

The musical diversity represented on Mount Elia is caused by the large number of people frequenting the celebration from various climes and corners of Georgia. They naturally bring different musical tastes and patterns. Apart from various groups who perform patriotic and love songs live with the accompaniment of various musical instruments (panduri, guitar, drum), popular stage songs (Nino Chkheidze, group *Bani*) are also represented in excess, sounding simultaneously from the cars of the “pilgrims” and creating a motley “sonorous” effect.

The celebration of Eliaoba in the form of traditional chants is preserved only during the night vigil liturgy in the Orthodox temple. Materials obtained from the public celebration, as well as from the services of religious minorities, do not reveal any links with the traditional musical culture and make up an independent layer.

For the Pentecostals residing in Dedoplistsqaro, this celebration and its surrounding activities, according to their new beliefs, are alienating. According to their dogmas, they do not worship any of the saints. They consider that they do not need any mediators in their relationships with God and that they are free from such excessive “human” additions. Just like the other pilgrims gathered at Eliaoba celebration, they reveal a certain indifference towards the artistic value of songs and chants. They just listen to or sing everything that they are able to.

The chants of Pentecostals (which are mainly performed by the authors themselves) are built upon the intonations of wedding repertoire and stage songs. These samples do not differ from secular songs in their style or musical language. This peculiarity is one of the characteristic traits for the music of Pentecostals. The texts of the chants of Pentecostals of Dedoplistsqaro reflect the spiritual suffering of the humans and the hope of their salvation by Christ. Songs performed with the accompaniment of a synthesizer are an exception. These songs reflect praise in their contents, and their tunes are quite merry. By the opinion of Pentecostals, music and chants serve to express the relationship of a human to God, which, as they believe, is individual and must not be restricted: “During the times of psalm-singing David there were no guitars or synthesizers, but he praised the Lord by all means and with all musical instruments. For us, too, it is the most important matter to

reach the Lord with our hearts and to praise Him in various forms” (Zeynab 64, pedagogue). Genre-wise, style-wise, and performance-wise, the alteration of different samples creates a non-homogenous, multi-cultural, multi-stylistic musical picture.

Apart from my interviews with the informants, the importance of music is also emphasized by the fact that, at the services of Pentecostals, religious songs occupy much more time than the preaching. At the same time, the music represents for believers the means to attract the congregation and to keep them in the church.

Due to the analysis, the similarity of the Georgian Pentecostals to the gospel musical stream is evident. In both cases, the verbal texts and musical intonation with its emotional load is directed right towards Christ. In the Georgian texts, phrases characteristic of modern lyrical love songs are apparent. For instance, *I want to touch you, My life, I love you, my dear*. In the musical reality of the Georgian Pentecostals it is alien to express oneself emotionally in overtly physical ways (dancing, swinging, clapping, tapping). The music of the Pentecostals of Dedoplistsqaro in most cases represents the compositions created with the use of the modern city and stage music (mainly abiding by the repertoire and manner of the popular singers, Pancho and Otar Ramishvili).

It can be boldly affirmed that for the Pentecostals of Dedoplistsqaro, chant constitutes the following forms:

1. Merry songs and chants created on the motifs of wedding music, accompanied with a synthesizer (keyboard electrical musical instrument, for example those produced by Yamaha) (audio ex. 4);
2. Samples based on the style of city love songs, accompanied with a guitar (audio ex. 5);
3. Songs and chants authored by a single female member of the congregation with the accompaniment of the panduri, with more or less individual musical intonations and an authentic manner of performance, which is different from the impassioned emotional expression of the guitarists and synthesizer performers (audio ex. 6). These chants reveal more proximity to the modernized, authored samples of the folklore of the Georgian mountains.

All the chants are performed by solo performers, and the congregation participates in the singing only spontaneously.

It is remarkable that the male guitarists, commissioned from Tbilisi, stood out with their performing and improvisational boldness. Apart from the performance of songs, with the permission of the chief priest, they preached to the congregation, too. Novel religious thinking and the process of globalization together cause such peculiarities in the music of Pentecostals. An important principle for Pentecostals is to adopt ways that are well-comprehensible and admissible for the people, whether in preaching, gospel reading, or chanting, which naturally leads to attempts to elaborate modern forms.

The observations presented in the paper are the first attempt to study the domestic life and musical culture of the multicultural society in Dedoplistsqaro District. A fundamental study of this topic will contribute to the knowledge of religious-cultural changes going on in Georgia.

### Notes

<sup>1</sup> “Free province” refers to Georgian provinces that historically were not governed by feudal rulers. There were two such provinces, Svaneti and this one

### References

- Bruno, Nettl. (2005). *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2<sup>nd</sup> edition. Urbana, IL: University of Illinois Press
- Merriam, Alan. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Pelkmans, Mathijs (2006). *Defending the boarder: identity, religion, and modernity in the Republic of Georgia*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- Papuashvili, Nugzar. (2008). *Religiebi sakartveloshi. ormotsdaatianeloba (Religions in Georgia, Pentecostalism)*. *Tolerance Centre at Public Ombudsman's Office*. Tbilisi (in Georgian)

### Audio examples

Expedition materials of the department of ethnomusicology of Ilia State University 2013-2014. Dedoplistsqaro (Kakheti, Georgia). Preserved at the audio archive of the University

1. *Wrestling*. Performers Shota Kharazishvili (*doli*), Sharibeg Tepnadze (*zurna*), Gocha Mgeladze (*duduki*). Village of Klevi, Khashuri District
2. *I am not afraid*. Ruslan Tsintsadze sings and plays the guitar
3. *How great you are, Jesus*. Genadi Geladze sings and plays the synthesizer
4. *Glory my soul*. Genadi Geladze sings and plays the synthesizer
5. *How can I say thank you*. Ruslan Tsintsadze sings and plays the guitar
6. *Don't get Sad*. Nana Udzilauri sings and plays the *panduri*

Translated by Mikheil Gelashvili

თეონა ლომსაძე  
(საქართველო)

### სიცოცხლის ხის მითოლოგია ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში (ალვა და მასთან დაკავშირებული რიტუალები)

სიცოცხლის ხე ერთ-ერთი უძველესი მითოლოგიაა, რომელიც მსოფლიოს ყველა ხალხის მითოლოგიაში ფიგურირებს. ეს ცისა და მიწის დამაკავშირებელი სიმბოლო სხვადასხვა ხის ჯიშებშია განსხეულებული, გამომდინარე ამა თუ იმ ქვეყნის ფლორის თავისებურებებიდან.

ქართული მითოსისტემიდან ეთნოგრაფიულ რეალობაში ხის კულტის სახით გადმოსული სიცოცხლის ხის სიმბოლო მსჭვალავს ფოლკლორის ყველა დარგს, მათ შორის მუსიკალურსაც, სადაც სიცოცხლის ხედ შეიძლება მოგვევლინოს მუხა, ვაზი, ალვა, კაკალი, თხილი, ვარდი და იაც კი (მოსია, 2004: 492). დღევანდელ მოხსენებაში ვისაუბრებ ალვის ხეზე და მას ქართული მუსიკალური ფოლკლორის კონტექსტში განვიხილავ. ვცდილობ, დავადგინო, თუ რომელ რიტუალებში ფიგურირებს ალვის ხის სიმბოლო და რა დატვირთვის მქონეა ის.

მსოფლიოს დიდ რელიგიებსა და ამა თუ იმ ერის უძველეს რწმენა-წარმოდგენებში არსებობს წმინდა ბალი, რომელიც ღვთაებრივი არსებების საცხოვრისს წარმოადგენს, მის ცენტრში კი სიცოცხლის ხეა ამოზრდილი. „ყველაგან ამგვარ ხეს სხვადასხვა განზომილებები აქვს: იგი არის სამყაროს ცენტრი, ცისა და მიწის მაკავშირებელი, ზეალსაველი, როგორც გზა ქვემო სფეროდან ზემო სფეროებისკენ“ (კიკნაძე, 2007: 32). ზოგჯერ ის ღვთაებების დაბადების სავანედაც მოიაზრება, მაგალითად, ეგვიპტური მითოლოგიის მიხედვით, სიცოცხლის ხიდან („ხე, რომელშიც სიცოცხლე და სიკვდილია დაცული, მოქცეული“) იშვა წყვილადი ღვთაებები ოსირისი და ისიდა<sup>1</sup>, ბუდისტური რწმენით კი – ბუდა. მსგავსი ღვთაებრივი ბალია დახატული აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ცნობიერებაში, მათ რელიგიურ სისტემაში, რომლის ცენტრში მოქცეული ხე სწორედ ალვას წარმოადგენს.

მწერალმა თამაზ ჩხენკელმა შესანიშნავად გადმოსცა ეს სამყარო, რომელიც მთის გადმოცემებს ემყარება და უძველესი წარმოდგენების ანარეკლია: „მთაზე ცხრათვალა, ბედგაუტეხელი, ცასწვერმიბჯენილი ციხე დგას. აქ არის ღვთის კარი: ოქროს ტახტზე მორიგე ღმერთი ზის და ოქროსავე ბაგეებს ძრავს. აქვე დგას ქვესკნელში ფესვადგმული ალვის ხე, რომლის წვერში ოქროს ცხრაკეცი შუბი ჰკიდია. ალვის რტოებზე „ყურებად სანატრელი“, თეთრმხრიანი ღვთისშვილები სხედან, ხოლო მის ფესვებში უკვდავების ვეშა-წყარო ჩქეფს. ვეშა-წყაროს ღვთაებრივი ვეშაპი ბატონობს. ციხიდან წყარომდე, „მიწი-მიწ“ დარანი ჩადის. ამ დარანიდან მოძრაობენ ვარსკვლავთ განმასახიერებელი, ერთმანეთის მოდე-მოძმე ღვთისშვილები“<sup>2</sup>.

სამყაროს ეს სურათი განსხეულებულია რიტუალებში, რომლის დროსაც ხდება მონაწილეთა „გადასვლა“ მითოსურ, მთიელთა ტერმინოლოგიით, ანდრეზულ სინამდვილეში (ჯაყელი, 1990: 29).

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ალვის ხის მითოლოგია, ძირითადად, საფ-

ერხულო სიმღერებშია გავრცელებული. მათი ტექსტების უმრავლესობა ერთსა და იმავე ფაბულას ემყარება:

„ჩვენი ბატონის კარზედა ხე ალვად ამოსულაო,  
წვერამ მოუსხამ ყურძენი, საჭმელად ჩამოსულაო,  
მისი უჭმელი ქალ-ვაჟი უდროოდ დაშაულაო“ (არხოტი, ჩამწ. ალ. ოჩიაური).

ეს ტექსტი მცირე სახესხვაობებით გვხვდება აღმოსავლეთის მთის კუთხეებში, კახეთსა და რაჭაში ჩანერილ ფერხულებში (დიდება, იავნანა, ფერხისა, ჩვენი პირიმზის კარზედა, დალიე), რომლებიც ამა თუ იმ რიტუალის (ხატობები, ბატონების, დიდებაზე დავლის რიტუალები, ლიფანალი) აუცილებელ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. „ღვთაების კარზე ამოსული სიცოცხლის ხის მოტივი, რომელიც სამყაროს ღერძად, კოსმოგონიური მოდელის გამაერთიანებლად მოიაზრება, ქართული საფერხულოების ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია და ისევე, როგორც სხვა ხალხების მითოლოგიურ წარმოდგენებში სიცოცხლის, ჯანმრთელობის, ბარაქიანობის და კეთილდღეობის სიმბოლოა“ (გიორგაძე, 1993: 88). ფერხული კი, როგორც ცნობილია, უძველესი საკულტო ქმედებებისა და წარმართული რიტუალების სინკრეტულ ორგანიზმში ერთ-ერთ მთავარ ელემენტს წარმოადგენდა.

ერთ-ერთი ასეთი რიტუალი სრულდება აღმოსავლეთის მთის კუთხეებში მთიელ საყმოთა მფარველი ღვთისმშვილებისადმი მიძღვნილ დღეობებზე, იგივე ხატობებზე. საკულტო ქმედებების დროს ხატის მიერ არჩეული მსახურები საიქიო სამყოფელში თავად სტუმრობენ ღვთისმშვილებს და მათი ნება-სურვილი სააქაოში მცხოვრებლებთან მოაქვთ. ეს ყველაფერი კი რიტუალიზებული ნივთებისა თუ სიმბოლიკის საშუალებით მატერიალურ სამყაროშია განსხეულებული. ამ რიტუალის დროს სხვადასხვა კუთხეში განსხვავებული სახის ფერხულები იყო დაბმული: წრიული, ნახევარმთვარისებრი და სხვ. საგანგებო აღნიშვნის ღირსია თუშეთში, განსაკუთრებით, ლაშარობის დღესასწაულზე დაბმული ქორბელელა, ორსართულიანი ფერხული, რომლის ცენტრშიც დროშააღმართული ხატის მსახური იდგა (ვიდეომაგ. 1). ფაქტობრივად, რიტუალური დროშის გადაადგილების პროცესი ზემოაღნიშნული საფერხულო სიმღერით იყო თანხლებული (Бардавелиძე, 1957: 55). ეს ფერხულები ძველად თავად ალვის ხის გარშემო სრულდებოდა, რასაც ადასტურებს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში დაფიქსირებული სახატე დროშის სახელწოდებები: ალვა, ალვის ხე, ალვის ტანი. ვერა ბარდაველიძე დასძენს: „დროშის გადასვენებისას საფერხულო სიმღერა, რომელშიც იხსენიება ალვის ხე, საღმრთო ხისადმი განკუთვნილ საწესო-საფერხულო ჩვეულებიდან მომდინარეობს“ (იქვე: 58). ეს ტექსტები, შესაბამისად, ფერხულები, ჯერ კიდევ იმ დროისაა, ვიდრე დროშა ჩაანაცვლებდა ალვის ხეს და მის სიმბოლურ დატვირთვას იკისრებდა. საინტერესოა, რომ დროშის ტარი ხისაა, რითაც ერთგვარად შენარჩუნებულია სიცოცხლის ხესთან, ალვასთან არა მხოლოდ ასოციაციური, არამედ, გარკვეულწილად, ფიზიკური კავშირიც (სურ. 1).

ვერა ბარდაველიძე მიიჩნევს, რომ ჩვ.წ.ალ-მდე XVIII–XVII საუკუნეებით დათარიღებულ არქეოლოგიურ ექსპონატზე, თრიალეთის ვერცხლის თასზე (სურ. 2) წარმართული ღვთაებებისადმი მიძღვნილი რიტუალია ასახული – საკულტო ხის გარშემო დაბმული ფერხული და სამსხვერპლო წმინდა სითხე. აქედან გამომდინარე კი თასზე სწორედ ზემოაღნიშნული საფერხულოების ტექსტში აღწერილი გარემო უნდა იყოს ამოტვიფრული – ალვის ხე, რომელიც ჩვენი ბატონის, ჩვენი პირიმზის, ნათლისმცემლის კარზე თუ „გიორგის გადმონავალზე“ წმინდა ბაღშია ამოსული, რომლის წვერზე



შემოხვეულ ვაზს ყურძენი გამოსხმია და მისი უჭმელი ქალ-ვაჟი კი უდროოდ დასა-  
ლუჰად ყოფილა განწირული. აღნიშნული სიუჟეტი ზემონახსენები საფერხულოების  
უდიდეს უმრავლესობაში მეორდება. ტექსტის ნაკლებვარიანტული ბუნება საშუალებას  
გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ის თრიალეთის ვერცხლის თასის პერიოდის ფერხულებში  
უკვე ფიგურირებდა.

ალვის ხე ნახსენებია ასევე ინფექციური დაავადებების დროს შესასრულებელ ბა-  
ტონების რიტუალში, რომლის მთავარ ელემენტს ბატონების, ანუ ღვთისშვილებისადმი  
სათქმელი იავნანა წარმოადგენს. რიტუალი რამდენიმე დღიანი იყო, სანამ ინფექციუ-  
რი დაავადება არ გაივლიდა, ანუ ხალხის რწმენით, სანამ ბატონები არ დატოვებდნენ  
ავადმყოფის სხეულს და უკან, წმინდა ბაღში არ დაბრუნდებოდნენ. ავადმყოფის ახ-  
ლობები ცდილობდნენ სახლში ისეთი გარემო შეექმნათ, რომ „სტუმრებს“ თავი სა-  
კუთარ საბრძანებელში ეგრძნოთ და არ გამწყრალიყვნენ. სწორედ ამიტომ იქმნებოდა  
წმინდა ბაღის რიტუალიზებული სახე: ნითლად ირთვებოდა გარემო, განსაკუთრებით  
სანოლი, სადაც ავადმყოფი იწვა. ავადმყოფს უმღეროდნენ ბატონების იავნანას, რომე-  
ლიც ფერხულადაც სრულდებოდა მისი სანოლის გარშემო, როგორც იმ სიცოცხლის ხის  
გარშემო, რომელიც ღვთისშვილების სავანეს წარმოადგენს (ვიდეომაგ. 2). „ბატონების  
საგალობელს ხის ირგვლივ შემოვლით მღეროდნენ... სასწაულებრივი განკურნების  
უნარი მითოსური სიცოცხლის ხის ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქციაა და იგი ქართულ  
წარმოდგენებშიც შემორჩენილია“ (გიორგაძე, 1993: 87). როგორც ვხდავთ, ამ შემთხ-  
ვევაში ალვის ხე და მასზე შემოხვეული ყურძენი ჯანმრთელობის განმტკიცებისა და  
სიკვდილთან გამკლავების სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია.

მსოფლიოს მრავალი ხალხის მითოლოგიური გადმოცემის მიხედვით, სიცოცხ-  
ლის ხის ნაყოფის ჭამის შემდეგ ადამიანი ფიზიკურ უკდავებას მოიპოვებს. ქართუ-  
ლი საფერხულოების ტექსტში მოცემული ფრაზა, „მისი უჭმელი ქალ-ვაჟი უდროოდ  
დაშაულიყო“, შესაძლოა არა ფიზიკურ, არამედ – სულიერ უკვდავებაზე, მარადიულ  
საიქიო ცხოვრებაზე მიუთითებდეს. ასოციაციურად, „აღნიშნულ საკრალურ ტექსტში  
ცხოვრების ხესთან მდგომი ქალ-ვაჟი სამოთხიდან გაძევებულ, „უდროოდ“ წარწყმე-  
დილ კაცობრიობის პირველ ცოდვილ წყვილთანაა დაკავშირებული. მაგრამ თუ თავ-  
დაპირველი დალუპვის მიზეზი ცხოვრების ხიდან აკრძალული ნაყოფის ჭამა, გემება  
იყო, ქრისტეს ვნებიდან მოყოლებული – უკვე ზეციური საზრდოს უჭმელობა ხდება  
საბედისწერო“ (აბაკელია, 2007: 4). ზეციურ საზრდოში იგულისხმება იესო ქრისტეს  
სისხლსა და ხორცთან ზიარება. სისხლი კი სიმბოლურად ალვას გარსშემოხვეული  
ყურძნის წვენიტ, ანუ ღვინითაა გამოხატული. შესაძლოა, ამ მეტაფორულად გააზრე-  
ბული ფრაზის სხვაგვარი გაგებაც – ალვის ხის გარშემო ფერხულის ცუდ შესრულებას  
საბედისწერო შედეგი უნდა მოჰყოლოდა. თუშების აზრით, ქორბელელას განწყვეტა ან  
მოუსავლიანობას იწვევს, ან კი „ვინმე ისეთი ადამიანი გარდაიცვლება, ვინც მთელ  
სოფელს დასწყევტს გულს“ (სოფ. ჩილო, თუშეთი).

ალვის ხის შემცველი ტექსტები გვხვდება ასევე კახეთში გავრცელებული დიდება-  
ზე დავლის რიტუალში, რომელსაც ქალები ასრულებენ ყოფის განსაზღვრულ მომენტში  
(საკულტო და რელიგიურ დღესასწაულებზე). თუმცა დიდების მთქმელთა დამატები-  
თი რეგლამენტაციაც არსებობს, მას მხოლოდ ღვთის მონები, ანუ ღვთაებრივი ძა-  
ლის მიერ არჩეული ქალები ამბობენ. დიდება ფერხულით სრულდება, როგორც წესი,  
ეკლესიის გალავნის გარშემოვლისას. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევაში  
ეკლესია და მასზე გარსშემორტყმული გალავანი ასრულებს სიცოცხლის ხის, რიტუა-

ლური ალვის სიმბოლოს ფუნქციას, ისეთივეს, როგორადაც აღმოსავლეთის მთაში სახ-  
ატე დროშაა წარმოდგენილი, თუმცა დიდებაზე დავლის შემთხვევაში რიტუალი უკვე  
წეს-ჩვეულებაშია გადაზრდილი და საკულტო-რიტუალურ დატვირთვას მოკლებული.  
საყურადღებოა, რომ დიდება პ. კარბელაშვილს ქართველთა მიერ მათი ღმერთების,  
კერპების პატივსაცემად შექმნილ საგალობლებად მიაჩნია. მას გრ. ჩხიკვაძეც წარმართ  
ქართველთა წეს-ჩვეულებასთან დაკავშირებულ სიმღერად მიიჩნევს და იმ აზრისაა,  
რომ სიმღერის ტექსტები ქრისტეს სარწმუნოების მიღებასთან დაკავშირებით შეიცვა-  
ლა (ზუმბაძე, 1997: 64, 70).

აღსანიშნავია კიდევ ერთი რიტუალი ხევში, ივანობის, ანუ იონე ნათლისმცემლი-  
სადმი მიძღვნილი დღეობა, რომლის დროსაც, ძირითადად, მოხუცი ქალები ჩააბამდნენ  
ფერხისას და მასზე იავნანას ტექსტს ამბობდნენ:

„იავნანა, ვარდოვნანა, იავ ნანინაო,  
ნათლისმცემელის წინაო ხე ალვა ამოსულაო,  
იმას მოსხმია ყურძენი, საჭმელად ჩამომდგარაო“ (ზუმბაძე, 1997: 62–63).

კიდევ ერთი რიტუალი, სადაც ალვის ხის სიმბოლო ფიგურირებს, მიცვალებულთა  
კულტის ერთ-ერთი სვანური დღეობა ლიფანალია, სიტყვასიტყვით, „სულის მოხსენება  
მკვდართა“ (ნიჟარაძე, 1962: 56). სვანების რწმენით, ლიფანალის დროს (ნათლისღების  
წინა დღიდან პირველ ორშაბათამდე) სულები დროებით სახლში ბრუნდებოდნენ, ანუ  
მათი ერთი სამყაროდან მეორეში გადმოსვლა ხდებოდა. ამ დროს ოჯახის წევრები  
დიდი ზეიმით ხვდებდნენ მათ, სუფრას შლიდნენ, მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, ჭიანურზე  
უკრავდნენ. გაცილებისას ლოცავდნენ მათ, კარგი ფეხი მოგვითანეთ და კარგი წაიღე-  
თო:

„თვალი მზიანი გქონოდეთ,  
სამოთხის კარი ღია გქონოდეთ,  
ალვის ხე საჩრდილობელად გქონოდეთ“ (სიხარულიძე, 1976: 5).

ამ ლეგენდაში ალვის ხე გვხვდება სვანურ *ქორში* (სახლში) ტიხარზე ამოტვი-  
ფრული სახით (სურ. 3), რომელზეც ლიფანალის დღეობში მიცვალებულთა სულების  
საპატივსაცემოდ სხვადასხვა სიმბოლოს ახატავდნენ. მათზე სხვა სიმბოლოებთან ერ-  
თად ხეცაა გამოყვანილი. როგორც გიორგი ჩიტაია აღნიშნავს: „აქ დახატული ხე და  
ცხოველები უბრალო ხე და ცხოველები კი არ არის, არამედ ამ ხის სახით სიცოცხლის  
ხეა მოცემული თავისი ატრიბუტებით“ (ჩიტაია, 2000: 225–226). ცხადია, რომ ნახატზე  
გამოსახული სიცოცხლის ხე ლიფანალის სარიტუალო ტექსტებში მოხსენიებული „სა-  
მოთხეში სულის საჩრდილობელი“ ალვაა.

როგორც ვხედავთ, ალვის ხის, როგორც ღვთაებრივ ბაღში მდგარი სიცოცხლის  
ხის მითოლოგემა სხვადასხვა რიტუალის დროს განსხეულებულია ხისტარიან სახატე  
დროშაში, გალავანშემოვლებულ ეკლესიასა თუ ინფექციური დაავადების მქონე ავად-  
მყოფში. ყოველი მათგანი სიმბოლურად სიცოცხლის ხის, ანუ ღვთისშვილების სავანეს  
გამოხატავს, რომლის გარშემოც ამ ღვთაებების სადიდებელი სარიტუალო ფერხულები  
სრულდება. ამ უძველესი წარმოშობის ნიმუშების ტექსტებში თითქმის მუდმივად გან-  
მეორებული ფაბულა გარკვეულ საერთო ფორმულად შეიძლება გავიაზროთ, რომელიც  
განხილული რიტუალების შინაარსობრივ გასაღებს წარმოადგენს. რაც შეეხება ალვის  
ხის მითოლოგემის შემცველი ნიმუშების მუსიკალურ მხარეს, ჩვენთვის შეუძლებელი  
აღმოჩნდა გამოგვეყო ამ ფერხულებისათვის საერთო ერთგვარი სიმბოლოს დატვირთ-  
ვის მქონე მუსიკალური სახე. ნიმუშები დიალექტური მუსიკალური თავისებურებების

გავლენით საკმაოდ განსხვავებულია ერთმანეთისგან. თუმცა, ერთგვარ გამაერთიანებელ ნიშნებად გვევლინება ყველა მათგანისათვის საერთო საფერხულო წყობა და მათ უმრავლესობაში მეტნაკლებად დაფიქსირებული შალვა ასლანიშვილის მიერ ქართული მუსიკალური კულტურის არქაულ, საბაზისო ელემენტად აღიარებული იავნანას ტიპის მელოდია (ასლანიშვილი, 1954: 163), რაც ამ ნიმუშების უძველესი წარმომავლობის კიდევ ერთი დასტურია (ვიდეომაგ. 3).

### შენიშვნა

<sup>1</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Tree\\_of\\_life#Ancient\\_Egypt](http://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_life#Ancient_Egypt)

<sup>2</sup> <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1---0-10-0---0---0di-rect-10---4-----0-1l--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-0utfZz-8-00&a=d&c=civil2&cl=-CL2.20&d=HASH014a137515819c892c9353d0.2.1>

### გამოყენებული ლიტერატურა

- აბაკელია, ნინო. (2007). „სიცოცხლის ციკლთან დაკავშირებული საკრალური ხის სიმბოლიკა ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში“. ჟურნ.: *სემიოტიკა*, №1. თბილისი: ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
- ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტ. 1. თბილისი: ხელოვნება
- ბარდაველიძე, ვერა. (1968). „სიცოცხლისა და სიუხვის ხე ქართველთა სარწმუნოებაში“. კრებულში: *საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები*, ტ. XVI, გვ. 44-66. თბილისი: მეცნიერება
- გიორგაძე, მარინე. (1993). „ქართული ხალხური კალენდარული სანესჩვეულებო პოეზია“. კრებულში: *სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება*, XI. თბილისი: მეცნიერება
- ზუმბაძე, ნატალია. (1997). *სავედრებელი და სადიდებელი სიმღერები ქართველ ქალთა სანესჩვეულებო ფოლკლორში: ჟანრული სპეციფიკა და მრავალხმიანობა*. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერის უფლებით). დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში
- კიკნაძე, ზურაბ. (2007). *ქართული ფოლკლორი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
- მახარაძე, ნინო და ლამბაშიძე, ნინო. (2014). „ჭვენიერობის დღესასწაული და მასთან დაკავშირებული ტრადიციული მუსიკა“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 245–251. რედაქტორები: წურნუშია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
- მოსია, ბელა. (2004). „სიცოცხლის ხის სიმბოლიკისთვის ქართულ ფოლკლორში (ვარდი და ია)“. კრებულში: *ლიტერატურული ძიებანი*, XXV, გვ. 252–260. თბილისი: შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

- ნიჟარაძე, ბესარიონ. (1962). *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები*, ტ. I. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
- ოჩიაური, ალექსი. (1988). *ქართული ხალხური დღეობების კალენდარი, ხევსურეთი (არხოტის თემი)*. თბილისი: მეცნიერება
- სიხარულიძე, ქსენია. (1976). „მცენარეთა სიმბოლიკა ქართულ ხალხურ პოეზიასა და „ვეფხისტყაოსანში“. კრებულში: *ქართული ფოლკლორის იტორიისა და თეორიის საკითხები*. გვ. 3–20. თბილისი
- ჩიტაია, გიორგი. (2000). „სიცოცხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტში“. შრომებში: *ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი და კულტურულ-ისტორიული პრობლემები*, ტ. II, გვ. 215–230. თბილისი: მეცნიერება
- ჯაყელი, თამარ. (1990). „საუფლო ხე ალვა“. *ჟურნ.: ჯვარი ვაზისა*, №2. თბილისი
- Бардавелидзе, Вера. (1957). Древнейшие религиозные верования и графическое искусство грузинских племён. Тбилиси: Издательство академии наук грузинской ССР

### ელექტრონული წყაროები

- აბაკელია, ნინო. (2007). „მარადიულობასთან ზიარების მოტივი ქართულ ტრადიციაში (იკონოგრაფიული პროგრამებისა და საკრალური პოეზიის მიმართების საკითხი)“. <http://saunje.ge/index.php?id=1328&lang=ka>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Tree\\_of\\_life#Ancient\\_Egypt](http://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_life#Ancient_Egypt)
- <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1----0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-0utfZz-8-00&a=d&c=civil2&cl=CL2.20&d=HASH014a137515819c892c9353d0.2.1>

### ვიდეომაგალითები

1. *ქორბელელა* (ორსართულიანი ფერხული) – სოფ. ჩილო, თუშეთი, ლაშარის სალოცავი, 2013 წელი (პირადი საექსპედიციო მასალა)
2. *ბატონების ნანინა* – ეთნომუსიკის თეატრი *მთიები*. სოლისტები: მაგდა კველიშვილი, თინათინ შერვაშიძე (თბილისის კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზი 2007; კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი 2007; ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კონსერვატორია 2007; მ. თუმანიშვილის სახ. კინო-მსახიობთა თეატრი 2006). გიორგი გარაყანიძე: ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები (ვიდეომაგალითები). თბილისი: პეტიტი, 2008 წელი
3. *მთიულური ფერხისა* – ანსამბლი *ახალუხლები*, ოთარ კაპანაძის საექსპედიციო მასალიდან (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზი, 2012 წელი)

**TEONA LOMSADZE**  
(GEORGIA)

### **THE TREE OF LIFE MYTHOLOGEMA IN GEORGIAN MUSICAL FOLKLORE (ON THE POPLAR AND RITUALS ASSOCIATED WITH IT)**

The Tree of Life is one of the most ancient mythologemas, present in the mythology of every country in the world. This symbol linking the sky and the earth is incarnated in various species of trees according to the nature of the flora of the specific country.

The symbol of the Tree of Life that was introduced into ethnographic reality from Georgian mythology permeates all branches of folklore, the musical among them, where the oak, grapevine, poplar, walnut, hazel, rose and even the violet (Mosia, 2004: 492) can be considered to be the Tree of Life. In this paper I shall speak about the poplar and discuss it in the context of Georgian musical folklore. My goal is to determine in which rituals the poplar symbol occurs and what its meaning is.

In the great religions of the world and in the ancient beliefs and images of many nations there is the Sacred Garden, which is the abode of divine creatures, the Tree of Life growing in its centre. "Everywhere such a tree has different dimensions: it is the centre of the universe, the way upwards connecting the sky and the earth, as the road from the lower sphere to the upper spheres" (Kiknadze, 2007: 32). Sometimes it is thought to be the birthplace of the deities; for instance, according to Egyptian mythology the pair of deities Osiris and Isis were born of the Tree of Life ("The tree where life and death are kept, preserved")<sup>1</sup>; according to the Buddhist faith, it was Buddha. A divine garden like this is present in the consciousness of the east Georgian highlanders; in their religious system it is the poplar that grows in its centre.

The writer Tamaz Chkhenkeli gave a brilliant description of this world, which is based on highland legends and is a reflection of the most ancient images: "On the mountain stands a shining, invincible fortress, its peak abutting the sky. Here is the God's door: the deity on duty (*morige*) sitting on the golden throne, he is moving His golden lips. Nearby grows a poplar, its roots deep in the precipice, a golden nine-layer spear is suspended from its top. 'White-shouldered,' pleasant to look at children of the deity are sitting on the poplar branches, at its roots the water or spring (*vesha – tsqaro*) of immortality flows. The divine whale is the master of the spring. A cave '*Mitsi-mits*' (through the ground) goes down from the fortress to the spring. The children of the deity, brothers and sisters, personifying stars, move in this cave"<sup>2</sup>.

This picture of the universe is represented in certain rituals, during which the participants "are transferred" to the mythological (as the highlander call it *andrezian*) reality (Jaqeli; 1990: 29).

In Georgian musical folklore the mythologema of the poplar is mainly used in round dance songs. The majority of their texts are based on one and the same plot:

"A poplar tree has grown  
At our master's court.  
Its top bearing grapes for us to eat,  
The girl and the boy, who had not tasted them,



Met their death ahead of their time” (Arkhoti, recorded by Al. Ochiauri).

This text, with slight differences, occurs in various parts of the eastern Georgian mountains, in the round dance songs recorded in Kakheti and Racha provinces (*Dideba*, *Iavnana*, *Perkhisa*, *Chveni Pirimzis Karzedo*, *Dalie*), which were indispensable parts of this or that ritual (*Khatoba*, *Batonebi*, *Dideba* rituals and *Lipanali*). “The motif of the Tree of Life growing at the Deity’s court, which is considered to be the axis of the universe uniting the cosmogenic model, is one of the basic motifs of Georgian round dance songs and like the mythological images of other peoples is the symbol of life, health, abundance and wellbeing” (Giorgadze, 1993: 88). And as it is commonly known, the round dance is one of the main elements in the syncretic organism of the most ancient cult activities and pagan rituals.

One of such rituals is performed at the feasts dedicated to the children of the deity protecting the highlanders, i.e. *khatoba* feasts, in different mountainous regions of eastern Georgia. During the cult rituals the servants, selected by the *Khati* (deity), themselves visit the deity’s children (*ghvtisshvilebi*) in the next world and bring their hopes and wishes to the people in this world: all this is represented in the material world by means of materialized objects or symbols. Ethnographers who observed this ritual in different parts of Georgia saw that different kinds of round dances were performed: circular, crescent-shaped and so on. Special mention should be made of the round dance *Korbeghela*, which is two-storied and is usually performed at the *Lasharoba* feast. In the centre of the dance was the *Khati* servant (khatis msakhuri) with a raised flag in his hand (video ex. 1). In fact the process of moving the ritual flag was accompanied by the round dance song mentioned above (Bardavelidze, 1957: 55). In the past these round dances were performed around the poplar itself, which is attested by the names of the *Khati* flag: *alva* (poplar), *alvis khe* (poplar tree), or *alvis tani* (the body of the poplar). Vera Bardavelidze adds, “The round dance which mentions the poplar and is sung during transferring the flag from place to place originates from the ritual round dance custom dedicated to the sacred tree” (Bardavelidze, 1957: 58). These texts appeared as early as the time before the flag superseded the poplar. It is interesting that the shaft of the flag is wooden, which retains the links with the tree of life not only through symbolic association but to some extent physically as well (fig. 1).

According to Vera Bardavelidze the Trialeti silver goblet, an artifact dating back to the eighteenth-seventeenth centuries BC, depicts a ritual dedicated to pagan deities: the round dance performed around the cult tree and the sacrificial sacred liquid (fig. 2). This is the same situation described in the above round dance song – the poplar growing at the court of our master, our *Pirimze* (sun-faced), the Baptist or “over the tracks of Giorgi (*Giorgis gadmonavali*) in the holy garden; on the top of the tree the grapes are ripe and the girl and the boy, who have not tasted them, are doomed to die ahead of their time. This plot is repeated in the greater part of the round dances. The fact that the text does not have many variants gives us grounds to infer that it was used in the round dances as early as the period of the Trialeti silver goblet.

The poplar is also mentioned in the *Batonebi* rituals which were to be performed for those suffering from infectious diseases, their important element being *iavnana* (the lullaby) addressed to the deity’s children (*ghvtisshvilebi*) i.e. *Batonebi*. The ritual lasted several days, until the infectious disease disappeared, or when, as people believed, the *Batonebi* left the patient’s body and returned to the sacred garden. The patient’s relations tried to create such an atmosphere that “the guests” might think that they were in their realm and would not get angry. It was for this purpose that the

ritual image of the sacred garden was created: everything in the vicinity was adorned in red, especially the patient's bed. *Iavnana*, a lullaby meant especially for infectious diseases (*batonebi*), was sung; it could also be performed as a round dance around the patient's bed as around the Tree of Life which was the abode of *ghvtisshvilebi* (children of the deity).

"The Batonebi chant was sung while dancing round the tree... The ability of a miraculous cure is one of the functions of the mythological Tree of Life and this has survived in Georgian images as well" (Giorgadze, 1993: 87). As we see, the poplar, along with the grapevine that entwines it, has a symbolic meaning of strengthening one's health and resisting death.

According to the mythological traditions of many peoples of the world, after tasting the fruit of the Tree of Life, man achieves immortality. The words given in the text of Georgian round dance songs, "the girl and the boy who have not tasted it met their death ahead of time", may indicate not physical but eternal spiritual life. Through association "in this sacred text the girl and the boy standing at the Tree of Life are connected with the first couple of mankind, banished from Paradise and fallen ahead of time. But if the first perdition was eating the forbidden fruit from the Tree of Life, since the time of Christ's passion it has been not eating the divine food that is fatal" (Abakelia, 2007: 4). By "the divine food" is meant the Eucharist, sharing in Christ's flesh and blood. The blood is represented by the juice, i.e. wine of the grapes of the vine entwining the Tree of Life. This metaphorical phrase may be understood differently – the round dance performed badly around the Tree of Life might have grave results. In Tushetians' opinion breaking up the *Korbeghela* round dance causes either poor harvest or "death of such a person who will be missed by the whole village" (the village of Chigho, Tusheti).

Texts with the poplar are present in the so-called *Dideba* (Glory) ritual in Kakheti, which is performed by women at particular cult and religious feasts. Though there are also additional regulations for those who perform *Dideba*, only "the deity's servants", or the women selected by the divine power, can recite it. *Dideba* is performed accompanied by the round dance, as a rule, while walking around the church enclosure. It may be presumed that in this case the church and the wall surrounding it fulfill the function of the symbol of the Tree of Life, the ritual poplar, like the Khati flag in the eastern highlands of Georgia, though when going from door to door during *Dideba* the ritual is already transformed into a custom and lacks cult-ritual significance. It is noteworthy that P. Karbelashvili considers *Dideba* to be a hymn created by Georgians in honour of their deities' idols. Grigol Chkhikvadze also thinks it to be associated with the customs and traditions of pagan Georgians, and is of the opinion that the texts of the songs were changed after Georgia embraced Christianity (Zumbadze, 1997: 64, 70).

Another ritual once present in Khevi is also worth mentioning: *Ivanoba*, the feast dedicated to John the Baptist, when mainly old women performed a round dance and sang the text of Ivanana:

"Iavnana, vardovnana, iav naninao,  
A poplar grew in front of the Baptist,  
It bore the grapes, ready to be eaten" (Zumbadze, 1997: 62–63).

Another ritual where the symbol of the poplar is present is *Lipanali*, one of the Svan feasts connected with the cult of the deceased. The direct meaning of the word *Lipanali* is "honouring the memory of the souls of the deceased" (Nizharadze, 1962: 56). The Svans believe that at the *Lipanali* feast (from the eve of Epiphany till the first Monday), the souls returned to their homes for a

time, i.e. they passed from one world to the other. The family members welcomed them with great festivities: they laid the table, sang, danced, and played the *chianuri* (a stringed bow instrument, consisting of a hollow body and neck). When seeing them off, the relatives blessed them saying, “Your footing was good and may you also take good footing with you”.

“May your eyes be sunny,  
May the door of Paradise be open for you,  
May the poplar give you shade” (Sikharulidze, 1958: 5).

Within the framework of this legend the poplar was carved in the wooden partition (in a Svan *kor* or house) (fig. 3), upon which, during the Lipanali days, they painted different symbols in honour of the souls of the dead. Among other symbols, a tree is represented; as Giorgi Chitaia notes, “the tree and animals depicted here are not just a tree and animals, the tree represents the Tree of Life with its attributes” (Chitaia, 2000: 225-226). It is clear that the Tree of Life depicted in the picture is “the poplar providing the soul with shade in Paradise” mentioned in the *Lipanali* ritual texts.

As we see the poplar, as the mythologema of the Tree of Life, growing in the divine garden, in various rituals is represented as the Khati flag with a wooden shaft, the church surrounded by an enclosure, or the patient suffering from an infectious disease. Each of them depicts symbolically the abode of the Tree of Life or that of the *ghvtisshvilebi* – children of the deity, around which the ritual round dances glorifying these deities are performed. The plot recurring almost permanently in the texts of these ancient specimens can be viewed as a definite common formula which serves as a semantic key to the rituals discussed above. As to the musical side of the specimens containing the poplar mythologema, I found it impossible to single out a musical aspect which might be considered a symbol for these round dances. The specimens are quite different from one another, under the influence of the specific dialectical musical features. Most of them have round dance characteristics and the Iavnana (lullaby) type melody, both considered to be archaic elements of Georgian musical culture (Aslanishvili, 1954), providing another proof of their ancient provenance (video ex. 3).

### Notes

<sup>1</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Tree\\_of\\_life#Ancient\\_Egypt](http://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_life#Ancient_Egypt)

<sup>2</sup> <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1----0-10-0---0--0direct-10---4-----0-11--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-0utfZz-8-00&a=d&c=civil2-&cl=CL2.20&d=HASH014a137515819c892c9353d0.2.1>

### References

- Abakelia, Nino. (2007). “Sitsotskhils tsikltan dakavshirebuli sakraluri khis simbolika kartul mito-ritualur sistemashi” (“Sacred Tree Symbolism in the Life Cycle of Georgian Mythico-Ritual System”). *Journ.: Semiotics, #1*. Tbilisi: Ilia State University Press (in Georgian)
- Aslanishvili, Shalva. (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb (Essays on Georgian*

*Folk Song*). Vol. I. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)

Bardavelidze, Vera. (1957). *Drevneishie religioznie verovaniya I graficheskoe iskusstvo gruzinskikh plemion* (*Ancient Religious Beliefs and Graphic Art of Georgian Tribes*). Tbilisi: Georgian Academy of Science Publishing (in Russian)

Bardavelidze, Vera. (1968). “Sitsotskhlisha da siukhvis khe kartvelta sartsmunobashi” (“The Tree of Life and Abundance in the Georgians’ Religion”). In: *Issues of Georgian Ethnography*, vol. XVI: 44–64. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)

Chitaia, Giorgi. (1941). “Sitsotskhlish khis motive lazur ornamentshi” (“Motif of Tree of Life in Laz Ornaments”). In: *Kartveli khalkhis etnogenezi da kulturul-istoriuli problemebi* (*Ethnogenesis of and Cultural-Historical Problems of Georgian People*), vol. II, pp. 215–230. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)

Giorgadze, Marine. (1993). “Kartuli khalkhuri kalendaruli satseschveulebo poezia” (“Georgian Folk Calendar Ceremonial Poetry”). In: *Samkhret-dasavlet sakartvelos zepirsitkviereba, XI* (*Oral Folklore of North-Western Georgian Folklore, XI*). Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)

Jaqeli, Tamar. (1990). “Sauplo khe alva” (“Poplar – Tree for Lord”). *Jvari vazisa*, #2. Tbilisi (in Georgian)

Kiknadze, Zurab. (2007). *Kartuli polklori* (*Georgian Folklore*). Tbilisi: Tbilisi State University publishing (in Georgian)

Makharadze, Nino and Ghambashidze, Nino. (2014). “Chvenieroba Festival and Traditional Music Related to it”. In: *The VI International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 252–260. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Mosia, Bela. (2004). “Sitsotskhlish khis simbolokisatvis kartul polklorshi (vardi da ia)” (“Symbolism of The tree of life in Georgian folklore (Rose and Violet)”). In: *Literaturuli dziebani* (*Literary Researches*), XXV, pp. 252–260. Tbilisi: Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature (in Georgian)

Nizharadze, Besarion. (1962). *Istoriul-etnografiuli tserilebi* (*Historical-Ethnographic Letters*). Vol. I. Tbilisi: Tbilisi State University Publishing (in Georgian)

Ochiauri, Alexi. (1988). *Kartuli khalkhuri dgheobebis kalendar, khevsureti, arxotis temi* (*Calendar of Georgian Folk Festivals, Khevsureti, Arkhoti Community*). Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)

Sikharulidze, Ksenia. (1976). “Mtsenareta simbolika kartul khalkhur poeziasa da ‘vepkhistkaosani’” (“Symbolic of Plants in Georgian Folk Poetry and ‘Vepkhistaosani’”). *Issues of history and theory of Georgian folklore*. Tbilisi (in Georgian)

Zumbadze, Natalia. (1997). *Savedrebeli da sadidebeli simgherebi kartvel kalta satseschveulebo folklorshi: Janruli spetsipika da mravalkhmianoba* (*Entreating and Glorifying Songs in Ritual Folklore of Georgian Women’s Ritual Folklore: Genre Specificity and Polyphony*). Doctoral dissertation (manuscript copyright). Preserved at the library of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

### Internet resources

Abakelia, Nino. (2007). “Maradiulobastan ziarebis motive kartul traditsiashi (ikonografiuli programebi-sa da sakraluri poeziis mimartebis sakitkhi)” (“Issue of the Relationship Between Iconographic Programs and Sacred Poetry”). <http://saunje.ge/index.php?id=1328&lang=ka>  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Tree\\_of\\_life#Ancient\\_Egypt](http://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_life#Ancient_Egypt)  
<http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1----0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-0utfZz-8-00&a=d&c=civil2&cl=-CL2.20&d=HASH014a137515819c892c9353d0.2.1>

### Video examples

1. *Korbeghela* (Two-storey round dance) village of Chigo, Tusheti, *Lashari* shrine, 2013 (Private expedition material)
2. *Batonebis Nanina* – Ethno music theater *Mtiebi*. Soloists: Magda Kevlishvili, Tinatin Shervashidze (Grand Hall of Tbilisi conservatoire 2007; K. Marjanishvili Theatre 2007; Conservatoire of Batumi Shota Rustaveli State University, 2007; M. Tumanishvili Film Actors Theatre 2006). Garakanidze, Giorgi. (2008). *Georgian Ethno music Theatre and Its Origins* (Video Examples). Tbilisi: *Petiti*
3. *Mtiuluri Perkhisa* – Ensemble *Akhalukhlebi*, Otar Kapanadze’s expedition materials (Grand Hall of Tbilisi State Conservatoire, 2012)

Translated by *Liana Gabechava*



**სურათი 1.** ხევისბერი „სახატე დროშით“ ხელში. სოფელი ჩიღო, თუშეთი, 2013 წელი (პირადი საექსპედიციო მასალა)

**Figure 1.** Khevisberi holding “Ritual flag” in his hands. Village of Chigho, Tusheti, 2013 (Private expedition materials)



**სურათი 2.** თრიალეთის ვერცხლის თასზე (ძვ.წ. XVIII–XVII სკ.) გამოსახული ფერხული  
**Figure 2.** Round dance depicted on the Silver Bowl from Trialeti (XVIII–XVII centuries B.C.)



**სურათი 3.** ლიფანალის დღეებში სვანურ ქორში (სახლში) ამოტვიფრული სიმბოლიკა, (ჩიტაია, 1941)

**Figure 3.** Symbols carved on Svanetian *Kori* (house) performed during *Lipanali* festival (G, Chitaia, 1941)



**მრავალხმიანობა საკრავშიერ მუსიკაში**

**POLYPHONY IN INSTRUMENTAL MUSIC**

## პოლიფონიური ტექნიკის შესახებ აზერბაიჯანულ მულაში

ტრადიციულად მულამი გააზრებულია, როგორც მონოდიური ფორმა, რომელშიც მელოდია წამყვან როლს ასრულებს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ აზერბაიჯანულ მუსიკაში წმინდა მონოდიის ერთადერთი მაგალითი სანესჩვეულებო სიმღერაა. ცნობილია, რომ აზერბაიჯანულ რელიგიურ და სამგლოვიარო სამგალობლო რეპერტუარში სასიმღერო ტიპის მელოდიებთან ერთად ჩართულია მულამიც. ჩვეულებრივ, ეს „მინორულად“ მჟღერი მულამებია. აქ ისინი მხოლოდ სოლოდ სრულდება, რაიმე საკრავიერი თანხლების გარეშე, სპეციალურად მოწვეული მამაკაცის ან ქალის მიერ. ისტორიულად, პროფესიონალი საერო მომღერლები ხშირად მონაწილეობდნენ რელიგიურ ცერემონიაში, მაგრამ ისინი უნდა დამორჩილებოდნენ სასულიერო სიმღერის წესებს და არ უნდა შეემკოთ მელოდია ფიორიტურებითა და ტრელებით.

ამის საპირისპიროდ, მულამის საერო შესრულება მოითხოვს ერთიდან ხუთამდე მუსიკოს-ინსტრუმენტალისტის მონაწილეობას<sup>1</sup>. საანსამბლო შესრულებისას მულამში გვხვდება ვერტიკალი, რომელიც უფრო ახლოს დგას პოლიფონიასთან, ვიდრე ჰარმონიასთან. ისეთი პოლიფონიური ტექნიკები, როგორიცაა ბურდონი, იმიტაცია, კანონი, ოსტინატო, კომპლემენტარული და კონტრასტული პოლიფონია, მულამში ფართოდაა გამოყენებული, ფაქტობრივად, წარმოადგენენ ტრადიციულ ტექნიკებს და მუსიკალური გამოხატვის მნიშვნელობას იძენენ. თანამედროვე მულამში ისინი ასევე ფართოდ გამოიყენება და ერთსა და იმავე კომპოზიციაში შეიძლება რამდენიმე სახეობა შეგვხვდეს.

მულამში ვერტიკალის უმარტივესი ფორმა და ყველაზე გავრცელებული ტექნიკა არის მელოდიისა და ტონიკაზე ან მელოდიაზე დაფუძნებული ბურდონის კომბინაცია. ტრადიციულად, ბურდონს ეწოდება „*dām*“, მაშინ როცა მელოდიის ბურდონით თანხლების ტექნიკას ეწოდება „*dām vermək*“. მულამის მთელს კომპოზიციაში ეს ტექნიკა შეიძლება რამდენჯერმე შეგვხვდეს, ხოლო მელოდია შესრულდეს, როგორც მომღერლის, ისე ანსამბლში მონაწილე ნებისმიერი ინსტრუმენტალისტის მიერ; ბურდონი კი ყოველთვის საკრავზე სრულდება, როგორც წესი, *ქამანჩაზე*, *ბალაბანზე*, *ნაკლებად თარზე* (აუდიომაგ. 1). ვინაიდან თარი სიმებიანი ინსტრუმენტია, ბურდონი მასზე სრულდება, როგორც ძირითადი ტონის გამეორებები (აუდიომაგ. 2). სოლო ინსტრუმენტულ მულამში, განსაკუთრებით მოკლე კომპოზიციებში, ჩვეულებრივ, ორხაზიანი მუსიკალური ქსოვილია, რომელშიც მელოდია და ბურდონია კომბინირებული. ხმის ჩამწერ სტუდიაში სოლისტები ხშირად მიმართავენ შესაბამისი სიმაღლის დანაწევრებულ ბურდონს ან ბურდონის პარტიის დაშრეგების ხერხს.

მუსიკალური ქსოვილის მეტი მრავალფეროვნება გვხვდება ვოკალურ და ინსტრუმენტულ მულამში, რომელსაც, მინიმუმ, 3 მუსიკოსისგან შემდგარი ანსამბლი *müğam üçlüsü* ასრულებს, საყოველთაოდ ცნობილი „მულამის ტრიოს“ მსგავსად. იგი მიეკუთვნება კავკასიაში გავრცელებულ „საზანდართა ტრიოს“ ტიპს და იყენებს *თარს*, *ქამანჩას* და *ხანენდას* (მომღერალი) [მსგავს ტრიოებში შეიძლება იყოს *ქავალი* (*qaval*), მაგრამ მულამის შესრულებისას, ის, ჩვეულებრივ, არ გამოიყენება]. *ხანენდე*, ტრადი-

ციულად, სოლისტია, რომელიც უკრავს თარზე, თანხლებას კი *ქამანჩა* უწევს. მულამის ანსამბლში წამყვან როლს, ჩვეულებრივ, თარი ასრულებს, ანსამბლში მონაწილე მუსიკოსთა რაოდენობის მიუხედავად. თარი, როგორც ინსტრუმენტი, რომელიც თანხლების ფუნქციას ასრულებს, ურთიერთქმედებს ვოკალთან: უკეთებს მას შესავალს, აძლევს ძირითად ტონს კილოს ცვლილებისას; ამასთან, ვოკალის ფრაზების ვარიაციებით და იმიტირებით ავსებს პაუზებს ვოკალის პარტიაში. თარის კარგი შემსრულებელი წინასწარ განჭვრეტს შესაძლო ვოკალურ იმპროვიზაციას და ეხმარება ვოკალისტს მის რეალიზებაში. თანამედროვე მულამის ანსამბლებში თარი უფრო დამოუკიდებელი გახდა, ასრულებს სოლო მონაკვეთებს, მონაწილეობს იმპროვიზაციულ დუეტში ვოკალისტთან და უკეთებს მას ჩვეულ აკომპანიმენტს.

მე-20 საუკუნის საშემსრულებლო პრაქტიკაში, 1980-იან წლებამდე, *ქამანჩის* პარტია ალიქმებოდა, როგორც თარის თანმდევი, რომელიც, თავის მხრივ, მომღერალს ექვემდებარებოდა. *ქამანჩას* როლი ვოკალური და ინსტრუმენტული მულამის ანსამბლში, ძირითადად, ბურდონის შესრულებით, ან თარის მუსიკალური ნახაზის იმიტაციით, ან მასთან კანონური გამოპასუხებით განისაზღვრება. სავარაუდოა, რომ ანსამბლში *ქამანჩის* ასეთი გააზრება უფრო ტექნიკური მიზეზებით იყო ნაკარნახევი, ვიდრე ამ ინსტრუმენტის გამომსახველობითი უნარის ნაკლებობით<sup>2</sup>.

თანამედროვე საანსამბლო პრაქტიკაში *ქამანჩის* პარტია თარისგან უფრო დამოუკიდებელი ხდება. *ქამანჩის* შემსრულებლები ცდილობენ თავი აარიდონ თარის მელოდიების გამეორებას და ისინი კანონის მუსიკალურ ქსოვილსა და ჰეტეროფონულ იმიტაციას მოძველებულად მიიჩნევენ. და მაინც, იმიტაციური ურთიერთქმედება თარსა და *ქამანჩას*, აგრეთვე თვით *ქამანჩასა* და *ხანენდას* შორის მუსიკალური თხრობის ერთ-ერთ ტექნიკად რჩება თანამედროვე მულამში. თარის მსგავსად, *ქამანჩა* მულამის მოკლე მონაკვეთებში ნახევრად სოლო ინსტრუმენტად წარმოგვიდგება.

თანამედროვე მულამის საშემსრულებლო პრაქტიკაში გამოიკვეთა ანსამბლში მონაწილე ინსტრუმენტების დამოუკიდებლობის ტენდენცია. იგი, ძირითადად, გაცხადებულია ალიმ ქასიმოვის და გოჩაგ ასკაროვის მულამის ანსამბლებში. ინოვაციურ მუსიკალურ ქსოვილთან დაკავშირებით გავისხენებ 2010 წელს ასკაროვის ანსამბლის შესრულებას ბაქოში საერთაშორისო სიმპოზიუმზე „თურქი ხალხების მუსიკალური საკრავები“<sup>3</sup>. მულამში ასეთი ფაქტურის სადემონსტრაციოდ მოვიყვან დასტავაჰის მაგალითს ზაბულ სეგაჰის ალბომიდან, რომელიც ჩანერილია 2011 წელს. ეს არის „აზერბაიჯანული ტრადიციული მუსიკის“ პირველი ალბომი, რომელიც 2011–2013 წლებში Felmay Records-ის მეშვეობით გამოვეცი (აუდიომაგ. 3). აქ მულამს ასრულებს კვარტეტი, რომელშიც მონაწილეობენ შემდეგი ინსტრუმენტები: თარი, *ქამანჩა*, ნაგარა და ვოკალი. მუსიკალური ქსოვილი იქმნება ტრადიციული მკაცრი იერარქიულობის უარყოფის ხარჯზე; სახეზეა ანსამბლში მონაწილე ინსტრუმენტალისტთა თანაბარუფლებიანობა, სადაც „თანაბართა შორის პირველობის უფლება“ მხოლოდ *ხანენდას* აქვს მინიჭებული“. ცხადია, კომპოზიციისთვის, რომელიც ნოტირებული არ არის და რომლის განვითარება დიდწილად სპონტანურია (რეპეტიციების რაოდენობის მიუხედავად), ასეთი კომპლექსური საანსამბლო ჟღერადობის მიღწევა განსაკუთრებულ უნარ-ჩვევებსა და არტისტულ ნიჭს მოითხოვს. ეს ზუსტად ის ხარისხია, რომელსაც ფლობს თარზე დიდი შემსრულებელი და ანსამბლის ხელმძღვანელი მალიკ მანსუროვი, მისი თანამოაზრეები – *ხანენდა* გოჩაგ ასკაროვი და *ქამანჩაზე* შემსრულებელი ელნურ მიქაილოვი.

განსაკუთრებულ ყურადღებას გავამახვილებ ამ მულამში ნაგარას გამოყენებაზე:



კლასიკური მულამის ტრადიციაში ეს დასარტყამი ინსტრუმენტი, ძირითადად, რიტმულ მონაკვეთებში გამოიყენება.

როგორც ცნობილია, უზეირ ჰაჯიბეკოვმა მთელი აზერბაიჯანული ზეპირი ტრადიციის კლასიფიკაცია მოახდინა და სამი კატეგორია გამოყო: 1) მეტრული მელოდიები (*bəhrli hava*), 2) მელოდიები მეტრის გარეშე (*bəhrsiz hava*) და 3) შერეული მეტრის მელოდიები, რომლებშიც კომბინირებულია მეტრული და არა-მეტრული მელოდიები (*qarışıq bəhrli hava*). მულამი მიეკუთვნება არა-მეტრულ კატეგორიას, მაშინ როცა შერეული მეტრის კატეგორია შეიცავს ე.წ. *zarbi-mugham*-ს, რომელიც წარმოადგენს მულამის ქვეჟანრს. *zarbi-mugham* სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „მულამი რიტმით“; იგი აერთიანებს მულამის არა მეტრულ მელოდიას და დირინქად წოდებულ ინსტრუმენტულ ჟანრს, რომელიც მეტრულის კატეგორიას მიეკუთვნება. შეცდომით დირინქს ხშირად უწოდებენ *ზარბი-მულამს*<sup>4</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ *ზარბი-მულამის* ფაქტურა არ არის ისე ჰომოგენური, როგორც *დირინქი*, ის შეიცავს ორ კონტრასტულ ჟანრს და რიტმულ პლანს. ერთი წარმოდგენილია მელოდიური და რიტმული ოსტინატოთი, ინსტრუმენტული *tut-ti*-თ შუა ან დაბალ რეგისტრებში; მეორე კი – ვოკალური პარტიის მაღალ რეგისტრში თავისუფალი სოლო მელოდიით, მეტრული შეზღუდვის გარეშე (აუდიომაგ. 4). ჩემი აზრით, *ზარბი-მულამი* შეიძლება განვიხილოთ, როგორც კონტრასტული პოლიფონიური ფაქტურის მაგალითი. ასეთი ფაქტურა ტიპურია აშუღური ჟანრის *შიკასტესთვის*, რომელიც მულამის მომღერალთა რეპერტუარშია წარმოდგენილი (აუდიომაგ. 5). ორივე ჟანრისთვის დამახასიათებელია დიდი ემოციური ზემოქმედება და ექსპრესიულობა, რაც, შესაძლოა, უფრო ნათელი და პირდაპირი შედარების საშუალებას გვაძლევს მულამთან და მისი რეპერტუარის მეტრულად გამოკვეთილ ნაწარმოებებთან. აშკარაა, რომ ამას განაპირობებს რიტმული კონტრასტი, რომელიც მელოდიური კონტურების თანაზომიერებას არღვევს. იგივე ტექნიკა იყო გამოყენებული ზემოთ აღნიშნულ გოჩაგ ასკაროვის მიერ შესრულებულ დასტგიახ ზაბულ ზეგაჰ-ის ზილ ზაბულ-ის ეპიზოდში. ზილ ზაბული არ მიეკუთვნება *ზარბი-მულამის* ჟანრს. პიესის ავტორები იყენებენ *ზარბი-მულამისა* და *შიკასტესთვის* ტიპურ პოლირიტმს და, ამდენად, მიმართავენ ტრადიციულ მუსიკალურ ტექნიკას. მსგავს მაგალითს ვხვდებით შეუდარებელი ალიმ ქასიმოვის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით კი, *Bayati Shiroz* მულამში, რომელიც მან შეასრულა სოლო კონცერტზე დე ლა ვილეს თეატრში პარიზში 1996 წ. აღსანიშნავია, რომ ორივე შემთხვევაში იდეა გაზიარებული იყო ცნობილი აზერბაიჯანელი თარზე შემსრულებლის, მალიქ მანსუროვის მიერ. მისი მომდევნო ექსპერიმენტი *Mugham Chahargah*, რომელიც გოჩაგ ასკაროვის მულამის ანსამბლმა შეასრულა ლონდონში, BBC Maida Vale Studio-ში 2010 წელს, პოლირიტმულია. სხვა მუსიკოსები ასევე ცდილობენ გაყვნიონ მალიქ მანსუროვის გზას. ასე რომ, ტრადიციული მულამის მუსიკალურ ქსოვილზე დამატებული პოლირიტმული ეპიზოდებითა და რიტმით, რომელიც გამორჩეულად გილს იკავებს მულამის საშემსრულებლო პრაქტიკაში, ვხედავთ ახალ ტენდენციას, რომელიც კვლავ სავსეა არტისტული პოტენციალით. ჩემი აზრით, ეს რიტმის გაზრდილი მნიშვნელობიდან მომდინარეობს, რაც ასე დამახასიათებელია თანამედროვე აუდიოკულტურისა და მასობრივი ცნობიერებისათვის, სადაც მოძრაობის ენერგიას მეტი პრიორიტეტი აქვს, ვიდრე აზროვნების ენერგიას.

მულამის შემსრულებლობაში რიტმის გააქტიურება მუსიკას მძაფრ ექსპრესიულობას ანიჭებს, მაგრამ, ამასთან, აუბრალოებს მის ბუნებას. ჩემი აზრით, ეს არის მცდელობა, მასობრივი აუდიტორია აზიარონ ელიტურ კლასიკურ მულამს. მეორე მხრივ,

თანამედროვე მულამის მუსიკალური ქსოვილის ანალიზისას ვხედავთ, რომ მისი ტექნიკა და ფორმა სულ უფრო ნატიფი ხდება და საბოლოოდ, მასში იზრდება პოლიფონიური მუსიკალური აზროვნება.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> უშუალოდ მულამის შესრულებისას ანსამბლი შეიძლება შეიცავდეს მეტ შემსრულებელსაც, ხოლო გამოყენებული ინსტრუმენტების რაოდენობა აღემატება ხუთს ან ექვსს, თუმცა, არ არის აუცილებელი, ყველა ეს საკრავი ერთდროულად ჟღერდეს

<sup>2</sup> თარისგან განსხვავებით, რომელიც ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში წარმოგვიდგა სოლო საკრავად, *ქამანჩა* შეუმჩნეველი იყო. მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში *ქამანჩა* ზე შემსრულებლები ხშირად იყვნენ სომხები და მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან მაღალი დონის შემსრულებლები იყვნენ, მათ არ ჰქონდათ ღრმა ცოდნა მულამის წესების, მისი სტრუქტურის, მუსიკალური ფრაზების მიმდევრობის შესახებ. ჩვენს დროში მულამის ტრადიციების ასეთი დაუზუსტებელი ცოდნა შეიმჩნევა გამოჩენილი შემსრულებლების დაკვრაში, ისევე როგორც თვალსაჩინო ამერიკელი მუსიკოსის, ჯეფრი ვერბოკის შესრულებაში

<sup>3</sup> პრეზენტაციის სრული ტექსტი რუსულ ენაზე იხ. [www.musicmuseum.az/turksoy2010/tsrez22.d](http://www.musicmuseum.az/turksoy2010/tsrez22.d)

<sup>4</sup> *ზარბი-მულამი* შეიძლება შესრულდეს, როგორც ციკლური კომპოზიციის ერთ-ერთი დასკვნითი ნაწილი *დასტგიახი*, ისე როგორც დამოუკიდებელი პიესა. ზოგჯერ მუსიკოსებმა, საკუთარი არტისტული მიზნებიდან გამომდინარე, *ზარბი-მულამში* შეიძლება გამოტოვონ ვოკალური პარტია და შეასრულონ მხოლოდ მისი რიტმული ნაწილი. ეს უფრო ხშირად ახასიათებს *დასტგიახის* ციკლს. ასეთ შემთხვევებშიც პიესას *ზარბი-მულამს* უწოდებენ, თუმცა მისი მახასიათებლები დაკარგული აქვს. ამით შეიძლება ავსხნათ ტერმინოლოგიური წინააღმდეგობა

### აუდიომაგალითები

1. გიულიანაქ მამადოვა, *Beste-nigar/Chahargah* (მულამის მელოდიების ქარავანი). აზერბაიჯანული ტრადიციული მუსიკა, გამოცემაზე მუშაობდა სანუბარ ბაგიროვა. ტურინი, 2012, Felmay Records, fy 8196, 1 CD

2. ალიმ ქაზიმოვი, *Zil baiaTi Siraz*, ალიმ ქაზიმოვი. აზერბაიჯანი. L'art du Mugham, პარიზი, 1997, OCORA C 560112, 1 CD

3. გოჩაგ ასკაროვი, *Dastgah zabol Segah*. გოჩაგ ასკაროვი. აზერბაიჯანული ტრადიციული მუსიკა, გამოცემაზე მუშაობდა სანუბარ ბაგიროვა. ტურინი, 2011, Felmay Records, fy 8183, 1 CD

4. ალიმ ქაზიმოვი, *Zarbi Uzzal*. ალიმ ქაზიმოვი. აზერბაიჯანი. L'art du Mugham, პარიზი, 1997, OCORA C 560112, 1 CD. ალიმ ქაზიმოვი, *Shirvan Shikestes*. ალიმ ქაზიმოვი. *სიყვარულის ღრმა ოკეანე*, მაინის ფრანკფურტი, 2000, Network 34.411, 1 CD

5. ალიმ ქაზიმოვი, შპირვან შპიკესტესი. ალიმ ქაზიმოვი. *სიყვარულის ღრმა ოკეანე*, მაინის ფრანკფურტი, 2000, Network 34.411, 1 CD

**SANUBAR BAGHIROVA**  
(AZERBAIJAN)

### ON POLYPHONIC TECHNIQUES IN AZERBAIJANI MUGHAM

Mugham is traditionally viewed as a monodic form owing to the obviously leading role of melody. However, the only example of pure monody in Azerbaijani music is ceremonial singing. The repertory of Azerbaijani devotional and mourning chanting is known to include mugham alongside song-type melodies. Those are usually “minor” sounding mughams. They are performed strictly solo, without any musical instruments, by a specially invited man or woman. Historically, professional secular singers often participated in religious ceremonies but they had to conform to the rules of sacred singing and could not ornament the melody with fiorituras or trills.

In contrast to that, secular performance of mugham requires the participation of instrumentalists, from one to four or five<sup>1</sup>. In ensemble performance, mugham acquires a verticality that is closer to polyphony than harmony. Such polyphonic techniques as drones, imitation, canon, ostinato, complementary and contrasting counterpoint are widely used in mugham and in fact constitute traditional techniques and means of musical expression. They are extensively employed in modern mugham compositions and may be used several at a time in the same mugham.

The simplest form of verticality and the prevailing technique in mugham is the combination of a melody and a drone on the tonic or on the root of the melody. Traditionally the drone is referred to as “*dəm*”, while the technique of supporting the melody with a drone is called “*dəm vermək*”. Throughout a mugham composition this technique can appear several times, and the melody may be performed either by the singer or by any instrument of the ensemble, while the drone (*dəm*) is always played on an instrument, typically on the *kamanche*, *balaban* or, less often, *tar* (audio ex. 1). As *tar* is a plucked instrument, the drone on the *tar* is played as a series of repeated key notes (audio ex. 2). In solo instrumental mugham, especially in short compositions, the texture is usually two-line throughout, combining the melody with the drone. In the recording studio, soloists often use sampled drones of the suitable pitch or overdub the drone part themselves.

More textural variety is naturally offered by vocal and instrumental mugham performed by an ensemble of at least three musicians, like the prominent format of the “mugham trio”, *muğam üçlüyü*. *Muğam üçlüyü* is a type of ensemble known throughout the Caucasus as the “trio of sazan-dars” and features a *tar*, a *kamanche* and a *khanende* (singer) (Such trios may feature the *qaval* but it is not usually used for playing mugham). In such ensembles the *khanende* is traditionally the soloist, with the *tar* and the *kamanche* providing the accompaniment. The mugham ensemble is usually led by the *tar* player, whatever the number of musicians in the ensemble. As an accompanying instrument the *tar* mainly interacts with the vocal part by providing introductions, pitch reference at the change of mode, and by filling rests in the vocal part, imitating and varying vocal phrases. A good *tar* performer will predict the improvising singer’s intentions and help him realise them. In modern mugham ensembles the *tar* is becoming emancipated from its strictly supporting role by playing solo sections and even engaging in improvised duels with the singer, as well as providing customary accompaniment. In the 20<sup>th</sup> century performance practice, up to 1980s, the *kamanche*

part was expected to follow the *tar* part, while the latter followed the singer. The *kamanche*'s role in the vocal and instrumental mugham ensemble was restricted to either playing drones or imitating the *tar*'s lines, or even replicating them to produce a kind of a canon. It is possible that such an ensemble role of the *kamanche* was dictated by technical reasons rather than by a lack of expressive power in that instrument<sup>2</sup>.

In the current ensemble performance practice, *kamanche* parts have become much more independent of *tar* parts. Many *kamanche* performers avoid replicating the *tar*'s melodic lines and regard the texture limited to canon and heterophonic imitation as outdated. Still, imitational interaction between the *tar* and the *kamanche*, and even the *kamanche* and the *khanende*, remains one of the techniques of musical narrative in modern mugham. Like the *tar*, the *kamanche* has now become a part-time solo instrument for short sections of mugham.

In recent mugham performance practice, there is a tendency to a greater independence of parts within an ensemble. This tendency has so far manifested itself mainly in the mugham ensembles of Alim Qasimov and Gochag Askarov. I spoke of mugham's innovative kind of musical texture in connection with Gochag Askarov's ensemble in 2010 in Baku at the international symposium "Musical Instruments of the Turkic peoples"<sup>3</sup>. To demonstrate such texture in mugham I will use the example of *Dästgah Zabul Segah*, recorded on his 2011 album. This album is the first in the "Traditional Music of Azerbaijan" series that I released between 2011 and 2013 on the Italian label, Felmay Records (audio ex. 3). Here the mugham is performed by a quartet consisting of a *tar*, a *kamanche*, a *nagara* and a *vocal*. The musical texture here is made unusual by rejecting the traditional strict hierarchy and by the perceptible equality of ensemble roles, with the *khanende* being only the "first among equals". Such texture lends more depth to the sound. Of course, in a composition that is not notated and the arrangement of which is largely spontaneous despite any number of rehearsals, achieving such complex ensemble texture requires exceptional skills, as well as a genuine artistic gift. Those are precisely the qualities that the great *tar* performer and ensemble leader Malik Mansurov possesses; they are certainly shared by the *khanende*, Gochag Askarov, and the *kamanche* performer, Elnur Mikayilov.

I would like to draw your attention to the use of the *nagara* in this mugham: in the classical mugham tradition this percussion instrument is mostly used in rhythmic pieces.

Uzeyir Hajibeyov, the founder of the Azerbaijani written classical music tradition and folk music theoretician, classified all oral Azerbaijani music as belonging in one of the three categories: 1) measured melodies (*bəhrli hava*), 2) non-measured melodies (*bəhrsiz hava*), and 3) mixed-meter melodies, combining measured and non-measured melodies (*qarışıq bəhrli hava*). Mugham belongs in the non-measured category, while the mixed-meter category includes the so called *zərbi-mugham*, a sub-genre of mugham. *Zərbi-mugham* literally translates as "mugham with a beat"; it combines the features of mugham, such as the non-measured melody, with the features of the instrumental genre called *dirinqi*, which belongs in the measured category. Confusingly, *dirinqi* are quite often classified as *zərbi-mugham*<sup>4</sup>. Meanwhile the texture of *zərbi-mugham* is not as homogeneous as that of *dirinqi*; it contains two contrasting genre and rhythmic planes. One is represented by melodic and rhythmic *ostinato*, instrumental *tutti*, middle or lower register; the other is represented by a free-flowing vocal solo melody in the upper register, not constrained by meter (audio ex. 4). In my opinion, *zərbi-mugham* can be described as an example of contrasting polyphonic texture. Such texture is also typical for the *ashiq* genre, *shikāste*, that constitutes a part of mugham singers' repertory (audio ex. 5). Both genres are noted for their emotional power and expressivity



that is probably more explicit and straightforward compared to mugham and measured pieces of the mugham repertory. Evidently, this is largely due to rhythmic contrast that breaks up the evenness of the melodic contours.

The same technique was used to the same effect in the episode *Zil Zabul* in the above-mentioned *Dästgah Zabul Segah* performed by Gochag Askarov. *Zil Zabul* does not belong to the genre of *zārbi-mugham*. Here the musicians just used a polyrhythm typical for *zārbi-mugham* and *shikāste*, thus employing a traditional musical technique. We find similar instances in the work of the great Alim Qasimov, notably in the mugham *Bayati Shiraz* that he performed in 1996 in his solo concert at the Théâtre de la Ville, in Paris. Note that in both cases the idea was co-conceived, if not conceived solely, by Malik Mansourov. His later experiment, *Mugham Chahargah*, that Gochag Askarov's Mugham ensemble performed in 2010 at the BBC Maida Vale Studios in London is consistently polyrhythmic. Some other musicians are also attempting to go in this direction after Malik Mansourov. Thus, with the beat and polyrhythmic episodes added to the traditional mugham texture, and with the prominence of rhythm as such increasing in mugham performance practice, we see a new trend that is still full of artistic potential. In my opinion, this trend stems from the increasingly prominent role that rhythm has for modern public ear through modern listening culture and the priority of the energy of movement over the energy of thought, that is typical for mass conscience.

The turn to rhythm in mugham performance lends this music stronger expressivity, while simplifying the nature of it: in this I see the unconscious intention to bring the elitist classical mugham to the mass audience. On the other hand, analysing the musical texture of modern mugham we see the growing sophistication of its techniques and forms, its increasingly polyphonic texture and, by way of generalisation, increasingly polyphonic musical thinking.

### Notes

<sup>1</sup> Mugham ensembles may consist of more players but in the performance of mugham per se, the number of actually used instruments rarely exceeds five or six. The typically used instruments include *tar*, *kamanche*, *oud*, *qanun*, *balaban* and, less often, *Azerbaijani garmon*. All these instruments do not necessarily play simultaneously

<sup>2</sup> Unlike the *tar* which was becoming a solo instrument as far back as the early 20<sup>th</sup> century, the *kamanche* then remained in the background. Also, in the first half of the 20<sup>th</sup> century *kamanche* performers were often Armenian and, though very competent players, did not always have a profound knowledge of mugham and its rules of constructing and sequencing musical phrases. In our time, such imprecise knowledge of the mugham tradition is noticeable in the playing of such a distinguished musician as Djivan Gasparian, as well as of the prominent American musician, Jeffrey Werbock

<sup>3</sup> The entire Russian text of the presentation can be accessed at [www.musicmuseum.az/turksoy2010/tsrez22.d](http://www.musicmuseum.az/turksoy2010/tsrez22.d)

<sup>4</sup> *Zārbi-mugham* can be performed both as one of the final parts of a cyclic composition, *dästgah*, or as a separate piece of music. Sometimes the musicians, depending on their artistic aim, may omit the vocal part in a *zārbi-mugham* and only perform its rhythmic parts. This is most often done within the *dästgah*



cycle. In such cases the piece is still referred to as *zārbi-mugham* despite having lost its characteristic feature. This may explain the terminology controversy

#### Audio examples

1. Gülyanaq Mammadova. Beste-Nigar/Chahargah, *Caravan of Mugham Melodies*. Traditional Music of Azerbaijan, series directed by Sanubar Baghirova Turin, 2012, Felmay Records, fy 8196, 1 CD
2. Alim Qasimov. Zil Bayati Shiraz, *Alim Qasimov. Azerbaijan. L`art du Mugham*, Paris, 1997, OCORA C 560112, 1 CD
3. Gochag Askarov. Dastgah Zabul Segah. *Gochag Askarov. Mugham*. Traditional Music of Azerbaijan, series directed by Sanubar Baghirova Turin, 2011, Felmay Records, fy 8183, 1 CD
4. Alim Qasimov. Zarbi Uzzal. *Alim Qasimov. Azerbaijan. L`art du Mugham*, Paris, 1997, OCORA C 560112, 1 CD
5. Alim Qasimov. Shirvan Shikestes. *Alim Qasimov. Love`s deep ocean*, Frankfurt/Main, 2000, Network 34.411, 1CD

აკდულა აკატი  
(თურქეთი)

### თურქეთის აღმოსავლეთ შავი ზღვის სანაპიროს ინსტრუმენტული მრავალხმიანი ფოლკლორული მუსიკა<sup>1</sup>

თურქეთის სამხრეთ-აღმოსავლეთის შავი ზღვის სანაპიროზე Kemenche (ქამანჩა – ჭუნირი) და Tulum (თულუმი – გუდასტირი) მნიშვნელოვანი მრავალხმიანი საკრავებია. ქამანჩა სამსიმიანი ხალხური ვიოლინოა, თულუმი კი – პატარა ორსტირიანი გუდასტირი. ამ რეგიონში მცხოვრებთათვის ორივე იყო და დღემდე წარმოადგენს ყველაზე გავრცელებულ ხალხურ მუსიკალურ საკრავს.

წინამდებარე მოხსენების მიზანია მრავალხმიანობის კონტექსტში წარმოადგინოს ამ ინსტრუმენტების თავისებურებები და იპოვოს დამაჯერებელი არგუმენტები ამ რეგიონში პოლიფონიურობის არსებობის შესახებ. იგი ასევე შეიცავს ახალ ინფორმაციას ორივე ინსტრუმენტის სტრუქტურასა და სამემსრულებლო ტექნიკაში ამ ბოლო დროს მომხდარი ცვლილებებისა და ინსტრუმენტულ პოლიფონიაზე მათი გავლენის შესახებ.

\* \* \*

შავი ზღვა მდებარეობს აღმოსავლეთ ევროპის მთის მასივის ჩრდილოეთსა და მცირე აზიის სამხრეთს შორის, აღმოსავლეთით მას კავკასია, ხოლო დასავლეთით ბალკანეთის ნახევარკუნძული ესაზღვრება. შავი ზღვის აღმოსავლეთ რეგიონი მდებარეობს ჩრდილო-აღმოსავლეთ თურქეთში, საქართველოს მეზობლად, სადაც ციცაბო და კლდიან სანაპიროზე მდინარეები ზღვაში ხეობებით ჩანჩქერებად ჩაედინება. ქედების გამო, სანაპიროდან ქვეყნის შიდა ტერიტორიაზე შესვლა შესაძლებელია რამდენიმე ვიწრო დაბლობით, ზღვის დონიდან 3. 000-დან 4. 000 მეტრზე მდებარე კაჩკარის (ლაზისტანის) ქედით. ეს უკანაკნელი ქმნის თითქმის უწყვეტ კედელს, რომელიც სანაპიროს შიდა ტერიტორიისგან აცალკევებს. ჩრდილოეთისკენ მიმართული მაღალი ფერდობები ხშირი ტყეებითაა დაფარული. ამ ბუნებრივი პირობების გამო შავის ზღვის სანაპირო იზოლირებულია ანატოლიისაგან.

შავი ზღვის აღმოსავლეთ რეგიონში იმპერიები, მმართველი ხელისუფალნი და აქ დასახლებული ხალხები მთელი ისტორიის განმავლობაში ცხოვრობდნენ ემიგრაციისა და მიგრაციის, შემოსევების, ომების პირობებში, რომელთა მიზანიც იყო სავაჭრო გზების გაკონტროლება და მართვა, მისიონერული მოღვაწეობა, რელიგიურ-კულტურული დაპყრობა და ხალხების გადასახლება. ამ მიზეზით აქ მრავალი სხვადასხვა ეთნიკური წარმოშობისა და კულტურის ჯგუფი შეერია და შეერწყა ერთმანეთს. სხვადასხვა რეგიონულ თემს შორის ურთიერთკავშირმა თავისი კვალი დატოვა. ყველაზე მნიშვნელოვანი ხალხები, ვინც დღევანდელ კულტურაზე პირდაპირი გავლენა იქონია, არიან ყივჩაღები, სხვადასხვა წარმოშობის თურქული თემები, რომაელები (ბერძნები, გაქრისტიანებული ადგილობრივი თემები, ორთოდოქსი და არა-მუსულმანი თურქები) ლაზები, ქართველები და სომხები.

შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროზე გავრცელებული საკრავები ამ კულტურულ

ურთიერთგავლენას ასახავენ. მიუხედავად იმისა, რომ რაოდენობრივად ამ რეგიონში არც თუ ისე ბევრი ინსტრუმენტი გვხვდება, თითოეული მათგანი ზომის, წყობის, სტილისა და ტექნიკური ორიენტაციის თვალსაზრისით გვიჩვენებს რეგიონული ადგილმდებარეობით გამოწვეულ უდიდეს მრავალფეროვნებას, რაც ამ მრავალფეროვნების მიზეზების კვლევის აუცილებლობას განაპირობებს. ამ რეგიონის მონაცემებს მე 2002 წლიდან ვკრებდი. საექსპედიციო ჩანაწერების თანახმად, გამოვავლინე 24 მუსიკალური განსხვავება. ასევე, თუ გავითვალისწინებთ იმ ტერიტორიებსაც, სადაც სავსე სამუშაოები არ ჩამიტარებია, შესაბამისად, განსხვავებათა რაოდენობა უფრო გაიზრდება. როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ეს თემების განსახლებასთან არის დაკავშირებული.

ამ ზოგადი ინფორმაციის შემდეგ, რეგიონის ორ მნიშვნელოვან მრავალხმიან საკრავზე, ქამანჩასა და თულუმზე შევჩერდები. ვფიქრობ, უფრო მომგებიანი იქნება ამ საკრავების განსხვავებულად გამოყენების საკითხის განხილვა მათი ადგილმდებარეობის მიხედვითა და იმის გათვალისწინებით, თუ რა გავლენას ახდენს ეს განსხვავებულობა მათ მრავალხმიანობაზე.

საზოგადოდ, ქამანჩა, თულუმთან შედარებით, რეგიონში უფრო ფართოდ გამოიყენება. ის, ძირითადად, გავრცელებულია მთელი შავიზღვისპირეთის ზოლზე, სამსუნიდან ჰოფამდე. თუმცა, თულუმი მეტად გამოიყენება რიზეს რეგიონში, ქალაქ ჩაიელის (ლაზურად მაფავრი) მიდამოებში, ასევე, აღმოსავლეთით და, ნაწილობრივ, ჩრდილოეთ ანატოლიის მთების უკანა ფერდობებზე. გარდა ამისა, ინტენსიური მიგრაციის გამო, ქამანჩა და თულუმი გავრცელებულია ისეთ რეგიონებში, სადაც ხალხი აღნიშნული რეგიონებიდანაა ჩამოსახლებული. თვით რეგიონში ეს ორი საკრავი წარმოადგენს ორ ძირითად და განსხვავებულ პოლუსს, რის გამოც მათი იდენტიფიკაცია ყველაზე თვალსაჩინოდ სწორედ აქაა შესაძლებელი. ამიტომ, ჩემი აზრით, უფრო სწორი იქნება, თუ მომდევნო მონაკვეთებში ამ ინსტრუმენტებს ცალ-ცალკე განვიხილავ.

აღმოსავლეთ შავიზღვისპირა რეგიონში ქამანჩა შეიძლება იწოდებოდეს, როგორც 'kemendze', 'çemençe', 'gemence' და 'kemané'. რეგიონში დასახლებული ბერძნულენოვანი მოსახლეები და საბერძნეთში მცხოვრები ხალხი შავიზღვისპირეთიდან, ქამანჩას, ასევე, უწოდებენ ლირას. შავი ზღვის ქამანჩას სამი სიმი აქვს. დღეს სიმები კეთდება მეტალისგან, თუმცა წარსულში ზედა მაღალი 2 სიმი ნაწლავისგან მზადდებოდა. დაბალ სიმს ეწოდება ზილ (zil)', შუას – საგირ (sağır), მაღალს კი – ბამ თელი (bam teli) (Saygun, 1937: 17). შუა სიმი არის ნაწლავის, ხოლო მაღალი წარმოადგენს ოქროს ძაფს (Cihanoglu, 2004: 242). ზედა ორ სიმს ასევე უწოდებდნენ წმინდა სიმებს. „უმსხვილეს სიმს, ზილის გარდა, უწოდებდნენ ასევე საგირ სიმს“ (Şenel, 1994: 180). იშვიათად, ზოგ ადგილებში მას შეიძლება ასევე ოთხი სიმიც ჰქონდეს, მაგრამ ხალხს ამ დამატებითი სიმისათვის ახალი სახელი არ შეურქმევია. როგორც ვხედავთ, სამსიმიან ქამანჩას ერთი ტონიკა აქვს, ხოლო ოთხსიმიანი ქამანჩა ორი ტონიკის მისაღებადაა დამზადებული და, შესაბამისად, შემსრულებელს შეუძლია ერთ ქამანჩაზე ორი სხვადასხვა ტონიკა გამოიყენოს.

შავი ზღვის ქამანჩაზე მჯდომარე და მდგომარე პოზიციებში უკრავენ. სწორ დაბლობზე მასზე დაკვრა შესაძლებელია სიარულის დროსაც. კურტ რეინჰარდმა დაადგინა, რომ დიდი ზომის ქამანჩაზე მდგომარე პოზიციაში დაკვრა ძნელია და მასზე მჯდომარე პოზიციაში უნდა დაუკრა (Reinhard, 1966: 26). პიკენმა ასევე აღნიშნა, რომ უფრო აღმოსავლეთ რეგიონებში ქამანჩას ზომა იზრდება და მასზე მჯდომარე პოზიციაში უკრავენ (Picken, 1975: 301). ამ ინსტრუმენტებზე, მეტწილად, შენობებში, კაფეებში, კარავებში უკრავენ, თუმცა – ქუჩის პირობებშიც შეიძლება. თუ ქუჩაში ჰორონის

წრე ძალიან იზრდება, მთელ ჯგუფს ერთი ქამანჩა არ ყოფნის – შემსრულებლებს სხვა მუსიკოსები ემატებიან თავიანთი ქამანჩებით და მოძრაობენ წრიულად, ისე, რომ მუსიკა ყველას ესმოდეს.

ქამანჩაზე უკრავენ სიმებზე თითების დაჭერით. საკრავის აგებულების მეშვეობით, მასზე შესაძლებელია მელოდიის ძალიან სწრაფად დაკვრა. ქამანჩის ხემს ეწოდება “sayta”, “zayta”. ხემის ფლობის ტექნიკა ძალიან მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით, ძალიან სწრაფი მომენტებისთვის. მეტი სიმჭიდროვისათვის ცხენის ძუა ხემის ზევით ხელითაა დაჭიმული.

როდესაც მხოლოდ ზილის სიმით უკრავენ, ერთი სიმი გამოიყენება, ზოგჯერ კი ხეში შეიძლება ორი სიმის საპირისპიროდ მოძრაობდეს. ამ გზით ინარმოება კვინტა, სექსტა, სეპტიმა და სხვა ინტერვალები. დაკვრის დროს ინტერვალებს შორის გაჩენილი პოლიფონიური რეზონანსი ამ რეგიონის ხალხის კულტურულ პრიორიტეტებს გვიჩვენებს. მრავალხმიანობა შუა სიმებზე მიიღება ბამ სიმებზე ერთი და იმავე თითის ერთდოულად დაჭერით. ბამზე ბგერის წარმოქმნისას შუა სიმები, როგორც წესი, ღიაა. ამგვარად, ეს საშუალებას იძლევა ისმოდეს ყველა ინტერვალი, სეკუნდიდან ოქტავამდე.

ყველაზე გავრცელებული ხეები, რომლისგანაც ქამანჩა მზადდება, არის ღვია, ალუბალი, კენკრა და ქლიავი. ამჟამად ქამანჩას სუროსგან აკეთებენ, რაც სულ უფრო პოპულარული ხდება და მისი წარმოებაც იზრდება. საკრავი გარედან დაფარულია ნაძვის ხის მასალით. ქამანჩის ზომა სხვადასხვაა. 1984 წელს მუსტაფა დუმანმა გააანალიზა ქამანჩა, რომლის სიგრძე 57 სმ. იყო; ადნან საუგანმა შეისწავლა 58 სმ. სიგრძისა და 56.9 სმ. სიგრძის ქამანჩები (რიზეში) (Saygun, 1937: 16). მაჰმუდ რაჯიფ გაზიმისჰალმა 1937 წ. აღწერა 60 სმ. სიგრძის ქამანჩა (Gazimihal, 1929: 82), ხოლო 1938 წელს ცნობილმა მუსიკოსმა სურმენედან ჰუსეინ დილავერმა – 65 სმ. სიგრძის ქამანჩა (Duman, 2004: 83). გარდა ამისა, ჰაირეთინ გუნაიმ გაზომა რამდენიმე ინსტრუმენტი გორელედან და აღნიშნა მათი სიგრძე 55 სმ. (Günay, 1998: 474). კურტ რეინჰარდმა 1963 წელს ბერლინის ეთნოლოგიის მუზეუმისთვის შეიძინა ქამანჩები, რომელთა სიგრძე იყო 35.3 სმ-დან 73.5 სმ.-მდე. ამ ქამანჩებიდან ზოგიერთს აქვს ზონრები, ზოგიერთს – არა. თუმცა დღეისათვის ქამანჩის უმეტესობაზე ისინი დეკორატიულ დანიშნულებას ასრულებენ..

ქამანჩის სიგრძე მისი ბგერის მახასიათებლების საუკეთესო ინდიკატორია. უფრო მოკლე ქამანჩას ადგილობრივები უწოდებენ ‘ince kemenche’ ანუ თხელ ქამანჩას. პიკენმა გამოიკვლია განსხვავება სისქეში გორელესა და აღმოსავლეთით – ტრაბზონისა და რიზეს ქამანჩებს შორის (Picken, 1975: 296). ეს განსხვავება დაკვრის ტექნიკაზე ახდენს გავლენას. უფრო თხელი ქამანჩა გამოიყენება სწრაფი მელოდიების დასაკრავად, სქელი ინსტრუმენტები კი – ‘turku’ მელოდიებისა და ეპიკური სიმღერებისთვის. ეს გარემოება ასევე გავლენას ახდენს მის პოლიფონიურ შესაძლებლობებზე.

ხალხური და ეპიკური სიმღერების ყველაზე დაძაბულ ეპიზოდებში ხეში ეხება ზილის სიმს და სიმღერა უნისონში ჟღერს. გარდა ამისა, შუა სიმს გაბმული ტონი უჭირავს და, ამგვარად, მელოდიაში ისმის კვარტა, კვინტა, სექსტა, სეპტიმა და ოქტავა. როდესაც მოძრაობაა ტონიკისკენ, ხეში ეხება ბამ სიმს, ხოლო ზედა ორი სიმი დაჭერილია, რითაც მიიღწევა სეკუნდისა და ტერციის ჟღერადობა. ჰორონის ძალიან სწრაფი მელოდიების უმეტესობაში ბამ სიმის გამოყენებით პარალელურ კვარტებს შორის სამი განსხვავებული ტონი ისმის. ეს აძლიერებს ჟღერადობას და ზრდის მის ინტენსივობას



მრავალხმიანობის შექმნის თვალსაზრისით; ხმოვანება რომ ჰორონის შესაბამისი იყოს, იგი უფრო ხმამაღლა უნდა ჟღერდეს (აუდიომაგ. 1).

ქამანჩის წყობის სისტემას “*ayar*” ეწოდება. ქამანჩა აიწყობა კვარტებით და ტონიკა არის შუა სიმი. ძველად იგი სოლო საკრავად გამოიყენებოდა და მისი წყობა ძალზე მარტივი იყო, არ იყო სხვა ტონებთან შეთანხმების რეალური საჭიროება. დღევანდელი წარმოების პირობებში ქამანჩას კონკრეტული ტონიკა აქვს და წყობაც ამ ტონიკის მიხედვით აიგება. ამიტომ, რადგან ქამანჩის ზომა შემცირებულია, ხოლო ტონები გაძლიერებული, ამ განსხვავებების შესაბამისად, წყობის სისტემაც შეცვლილია.

1967 წელს, ქამანჩის ცნობილი შემსრულებელი სირი ოზტურკის წყობის სქემაა F#-B-E (Şenel, 1994: 180). დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ ქამანჩას ზომა იზრდება, მისი წყობაც უფრო ივსება. აქ იკვეთება შემდეგი წყობები: E-A-D, D-G-C, C-F-B ს, B-E-A, A-D-G. აქ მოყვანილი თანმიმდევრობების გარდა, არსებობს სხვა ტიპებიც, რომელსაც ეწოდება „თულუმის წესი“ (‘Tulum order’) და „კოჩეკის წესი“ (‘köçek order’). საუგანი აღნიშნავს, რომ „თულუმის წესით“ თანმიმდევრობა ასეთია – A-D-A, „კოჩეკის წესით“ კი – C#-F#-G# (Saygun, 1937: 18) (აუდიომაგ. 2). აღნიშნული განსხვავებული თანმიმდევრობების არსებობა უნდა გავიგოთ, როგორც ამ საკრავების მრავალხმიანი სტრუქტურის მოწესრიგების ცდა. თულუმის თანმიმდევრობის გამოყენების დროს, ქვედა 2 სიმი იწყობა უფრო კვინტაზე, ვიდრე კვარტაზე და ამით აიხსნება მისი სახელიც – ქამანჩა აწყობილია თულუმის პოლიფონიური სტრუქტურით. კოჩეკის თანმიმდევრობისთვის, უპირატესად, მსხვილი სიმები გამოიყენება, მაშინ, როდესაც ზილ სიმი ნაწილობრივად დაჭერილი და მხოლოდ კადანსებია გაძლიერებული ზილის სიმის გამოყენებით. დღესდღეობით ეს თანმიმდევრობა იშვიათად გამოიყენება. უფრო მეტიც, ამჟამად სხვა თანმიმდევრობა გამოიყენება, სადაც ზედა 2 სიმზე ჟღერს კვარტა, ხოლო ქვედა ორზე კი – კვინტა. ეს თანმიმდევრობა გავრცელებულია მსხვილ ქამანჩაზე და გამოიყენება A-E-A და G-D-G. მელოდია იკვრება შუა სიმზე და ღია ბამ სიმზე ხემის დაცურებით მიიღება უცვლელი კვინტა.

1950-იანი წლებიდან თავიდან პოპულარული ხდება ტრადიციული მუსიკა სახელწოდებით “*Karadeniz türküsü*”, შემდეგ კი – უფრო თანამედროვე ელფერის ყარადენიზული მუსიკა. 1990-იანებიდან ის სინთეზირდება ახალ ფორმაში. ამის შედეგად დაიწყეს ქამანჩისა და თულუმის როკ ჯგუფებში გამოყენება. ინსტრუმენტების ხმაურიანი ჟღერადობის მეშვეობით, რომელიც დასარტყამთა ჯგუფის, კლავიშებისა და გიტარის ჰარმონიებს დაუპირისპირდა, ახალგაზრდა თაობამ შეცვალა ქამანჩის დაკვრის ტექნიკა. ამის წყალობით მრავალხმიანი სტრუქტურა ჰომოფონიურისკენ გადაიხარა. ახალგაზრდა მუსიკოსებმა პრესტიჟულად მიიჩნიეს ქამანჩაზე ვიოლინოს მსგავსად დაკვრა (აუდიომაგ. 3). მსგავსი ტიპის მუსიკოსები უფრო პოპულარულები არიან და შეუძლიათ უფრო ადვილად იმოვონ სამუშაო მუსიკალურ ბაზარზე. დაკვრის ეს ტექნიკა გამოიყენება ტემპერირებულ წყობაში და მონოფონიურ სტრუქტურას ეყრდნობა. საორკესტრო ჟღერადობასთან ჰარმონიული შეწყობის მიზნით, ტერცია და კვინტა უფრო ხშირად იხმარება, ვიდრე ტრადიციული მრავალხმიანობა. იმის გამო, რომ ეს მეთოდი ინსტრუმენტის სტრუქტურას ეწინააღმდეგება, მისი დამკვიდრება ძნელი აღმოჩნდა, რის გამოც შედარებით იშვიათად მიმართავენ. მიუხედავად ამისა, იგი გამოიყენება აუდიოალბომებში, სადაც ტერციები და კვინტები ჟღერენ. გარდა ამისა, ხშირ შემთხვევაში ქამანჩაზე უკრავენ ფონურ ვოკალთან უნისონში და ვოკალში, ძირითადად, ტერციები, ხანდახან, კვინტები ისმის. ქამანჩის ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ეს ცვლილებები ისმის პარა-



ლელურ კვარტებში, სეკუნდებსა და ოქტავებში. შესაძლებელია, ახალგაზრდა თაობის მიერ შეტანილი ცვლილებები აუდიტორიის მოთხოვნების გათვალისწინებამ განაპირობა. ამიტომ ქამანჩა ხშირად გარდაიქმნება ვიოლინოდ ან *ქემანედ*<sup>2</sup>.

თულუმზე უკრავენ ჰემშინის მკვიდრნი და აქაური ლაზები, ვიჯას (თურქულად Çamlıhemşin, რიზეს პროვინცია) სოფლებში და ამ ტერიტორიების სანაპირო რეგიონებში. მასზე ასევე უკრავენ ქართველები ართვინში. იშვიათად მასზე უკრავენ ერზურუმ-ისპირისა და ყარსის მთების უკანა რეგიონებში. წარსულში, როგორც ცნობილია, მასზე უკრავდნენ ტრაპზონის აღმოსავლეთ ნაწილში. მიუხედავად იმისა, რომ თულუმი პოპულარული იყო და მასზე 100 წლის წინ უკრავდნენ, ის ამჟამად ხშირად არ გამოიყენება. მასზე ასევე უკრავს საბერძნეთიდან მიგრირებული ხალხი. ქამანჩის მსგავსად, თულუმის დაკვრის ტექნიკა, მისი სტრუქტურა და პოლიფონია ვარირებს რეგიონებისა და დასახლებების მიხედვით.

თულუმი გაკეთებულია გამომშრალი თხის ტყავისგან (*‘hasil’*<sup>3</sup>) და ჩართული აქვს ჰაერის ჩასაბერი მასრა (ქართულად ე.წ. *ხრეკო*) მარჯვენა ფეხის მხარეს და ნავი (*‘nav’* – ნავისებური ფორმის სტვირის ბუდე) მარცხენა ფეხის მხარეს. იმისათვის, რომ ჰაერი არ დაიკარგოს ჩაბერვის შემდეგ, მასრას აქვს სარქველი. 11 სმ-მდე სიგრძის მასრის დაახლოებით 3 სმ-მდე ჩადგმულია ტყავში. ნავში ჩამაგრებულია ორი დედანი (ლერწამი) 5 თვალით (სახმო ნახვრეტი). ზოგჯერ დედნების მაგივრად გამოიყენება ხის მილაკები. რეგიონში მათ ეწოდება *‘analık’*. იმისათვის, რომ ჰაერი არ გამოვიდეს, ნავსა და დედნებს შორის გამოიყენება ცვილი. მილაკის სიგრძეა 17 სმ., დიამეტრი კი – 1 სმ. თვალის სიგანე არის 7 მმ და დაშორება თვლებს შორის – დაახლოებით 2 სმ. იმისათვის, რომ ნავმა ბგერები წარმოქმნას, ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენტი, სახელწოდებით *‘dillik’* ჩადგმულია თულუმის შემაერთებელ მონაკვეთში მილაკის ორივე მხარეს და აწყობისთვის გამოიყენება. წარსულში თულუმი იწყობოდა მუსიკოსების სურვილების მიხედვით, თუმცა მისი პოპულარობისა და ორკესტრში გამოყენების გამო თულუმი იწარმოება, მზადდება კონკრეტული ტონებით, რაც ასევე ხელს უწყობს მის ზუსტ აწყობას. მაგალითად, ზემოთ მოყვანილი ზომები გამოიყენება A სტანდარტის თულუმის დამზადებისას. ზოგიერთ რეგიონში ინსტრუმენტზე არაა ჩამოცმული ტყავი, ზოგიერთში კი – ტყავშია გახვეული. ეს მომენტი არაა სავალდებულო და შეიძლება შეიცვალოს მუსიკოსის სურვილისამებრ.

ართვინის იუსუფელისა და შავშეთის მხარეებში თულუმის აღნიშნული სტრუქტურა ოდნავ განსხვავებულია. ეს განსხვავება ნავის აღნაგობაშია. ისინი ნავის ქვედა ნაწილს აკეთებენ ხარის რქისგან. გარდა ამისა, მათ აქვთ 5 თვალი ერთ და 3 თვალი მეორე ანალიკზე. ქართულ დასახლებებში კი ერთზე 1, ხოლო მეორეზე 5 თვალია. ამიტომ, პოლიფონიის თვალსაზრისით, მას განსხვავებული გამოყენების არეალი აქვს. ამ რეგიონში, სხვების მსგავსად, თულუმზე დაკვრისას იგი არა მარჯვენა, არამედ მარცხენა ხელის ქვეშ უჭირავთ.

ქამანჩასთან შედარებით, თულუმის რეგისტრი უფრო შეზღუდულია. მას გააჩნია 5-ბგერიანი ბგერათრიგი და *‘yeden’*. მაგალითად, A თულუმს, რომელსაც A-B-C-D-E წყობა აქვს, ექნება ასევე ტონი G და ეს მიიღწევა ერთდროულად ორივე დედნის (ლერწმის) ჩაკეცივით. თულუმზე პოლიფონიის მისაღწევად თვლები ღრმა მხარეს უნდა იყოს დახურული; სხვა ინტერვალების შესაქმნელად ერთ-ერთი დედანი უნდა იყოს დახურული მაშინ, როდესაც სხვა ამ დროს ღიაა. ძირითადად ამ მეთოდით იქმნება ტერცია, კვარტა და კვინტა. როდესაც მოძრაობაა ტონიკისკენ, სეკუნდის ინტერვალები უფრო ხშირად გამოიყენება,

თუმცა ასეთი რამ ხშირად არ გვხვდება. მიუხედავად იმისა, რომ საკრავს აქვს პოტენცია ბევრნაირი ინტერვალი წარმოქმნას, ყველაზე ხშირად ისმის შემდეგი ინტერვალები: A-E, A-D, A-C და G-C. ამათთან შედარებით ინტერვალები B-E, B-D და G-B ნაკლებად ჟღერს. სხვა შესაძლებელი ინტერვალები არ გამოიყენება. ზოგჯერ გამოიყენება ვიბრაციის, ტრელის, გლისანდოს ტიპის შესრულების ხერხები და მრავალხმიანობა ისმის გაორმაგებული, ზოგჯერ გასამმაგებული ტონების ერთდროული ჟღერადობით მიიღება. ამ გზით წარმოებული ბგერები ასოცირდება თხისა და ცხვრის ხმებთან. მაგალითად, A ნოტზე დაჭერითა და E ნოტის დედანზე დარტყმის ტექნიკის გამოყენებით შეგიძლიათ ჰორონის მელოდიის რიტმული სტრუქტურა მიიღოთ და გაორმაგებული ბგერა მოისმინოთ. გარდა ამისა, A ბგერის დაჭერისას და ვიბრაციის ტექნიკის გამოყენებით, D -დან E ბგერისკენ სწრაფი გადასვლით, შეგიძლიათ კვარტიდან კვინტისკენ იმოძრაოთ; ეს ხშირად წარმოქმნის მოძრაობას 1-4-5. როდესაც A-D ინტერვალი რეზონირებს და გამოიყენება ნელი გლისანდოს ტექნიკა E ბგერაზე, იგი გადაიზრდება A-E-ში და უნიკალურ ჟღერადობას წარმოქმნის (ვიდეომაგ. 1). გარდა ამისა, რეგიონში და, კერძოდ, ვიჯაში გამოიყენება განსხვავებული მეთოდი – იხურება ერთ-ერთი დედნის ზედა ორი ბგერა – D-E აიღება გასანთვლით, რაც განსხვავებული დაკვრის ტექნიკის საშუალებას იძლევა. ეს ტექნიკა ართვინში გამოყენებული ტექნიკების მსგავსია (ვიდეომაგ. 2).

ქამანჩის მსგავსად, დღესდღეობით თულუმიც პოპულარულია. ის თურქეთში გავრცელებული საკრავია და ორკესტრში გამოიყენება. მიუხედავად ამისა, მის 5-ბგერიან ბგერათრიგს, რომელსაც თურქულ მუსიკაში ეწოდება Hüseynî, ქამანჩასთან შედარებით, შეზღუდული შესაძლებლობები აქვს. 'Karadeniz music'-ის სახელით გავრცელებული ამ ჟანრის გარკვეული რეპერტუარი იმღერება ქამანჩის თანხლებით და შექმნილია Hicaz ბგერათრიგზე. ამ ტრადიციული სიმღერების თანხლებისთვის თულუმის შემსრულებლები ქმნიან თულუმს, რომელსაც შეუძლია შეასრულოს Hicaz კვინტა. მიუხედავად ამისა, Hicaz-ბგერათრიგი არცთუ ისე ფართოდ გამოიყენება მონოფონიის სირთულეებისა და გაორმაგებული ტონის გამო. და მაინც, არსებობენ მუსიკოსები, რომლებიც მას იყენებენ. რემზი ბექარი, როდესაც უკრავს TRT ფოკლორულ ჯგუფთან ერთად, წარმოქმნის გაორმაგებულ თულუმს, რომელიც საშუალებას აძლევს მას ააჟღეროს G და A ნოტები. ამ მეთოდის მეშვეობით თულუმის ბგერათრიგი იზრდება 6 ტონით. ეს მეთოდი ასევე არაა გავრცელებული, თუმცა პოლიფონიის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია გასაანალიზებლად. ამიტომ, რემზი ბექარისგან მოვიპოვე ბევრი მუსიკალური ნიმუში. გავაანალიზე მუსიკალური ჩანაწერები და შევნიშნე, რომ პოლიფონიის თვალსაზრისით არაა განსხვავებები. როდესაც უკრავ A ნოტის ფარგლებში, იგივე ინტერვალები იყო გამოყენებული, რაც სტანდარტულ თულუმში. მიუხედავად იმისა, რომ სხვა გაორმაგებული ბგერების წარმოქმნა შესაძლებელი იყო, ეს შესაძლებლობა არ იქნა გამოყენებული. იგივე ხდება, როდესაც უკრავს G ნოტის ირგვლივ. ამიტომ უნდა დავასკვნათ, რომ 6-თვლიანი ნავი არ გამოიყენება პოლიფონიის გასაუმჯობესებლად, იგი გამოიყენება მხოლოდ იგივე თულუმის ტრანსპოზიციისთვის.

საინტერესოა, რომ რეგიონში ორ ყველაზე პოპულარულ საკრავს პოლიფონიური მახასიათებლები აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ პოლიფონია ვოკალურ ნიმუშებში არ გვხვდება. რეგიონებს შორის კულტურული განსხვავებების გააზრება და გაანალიზება დაგვეხმარება დავადგინოთ ამ ინსტრუმენტების ისტორიული სტრუქტურა და პროფილი. ქრისტიანობისა და საეკლესიო პოლიფონიის ეფექტი ამ საკრავებში აშკარაა. მეორე მხრივ, ორივე ინსტრუმენტი ასახავს განსხვავებულ მახასიათებლებს იმ რეგიონისა,

სადაც ისინი გამოიყენება, წარმოადგენს იმ ისტორიული ცვლილებების ინტენსივობას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა მათ რეგიონში.

აშკარა ურთიერთკავშირია ქამანჩისა და თულუმის პოლიფონიურობას შორის. ქამანჩაზე, პირველყოვლისა, შესაძლებელია პარალელური კვარტები და ბევრი ორხმიანი ალტერნატიული ინტერვალი – სეკუნდებიდან ოქტავების ჩათვლით, დრო და დრო კვარტა ზევით და ქვევით კვარტა, კვინტა, სექსტა და მსგავს ინტერვალებში სამხმიანი ჟღერადობები. თულუმში ძირითადად რეზონირებს ტერცია და კვინტა, ხშირად მეორდება სვლა კვარტიდან კვინტისკენ ანდა ტერციიდან კვარტისკენ და როდესაც ისმის ტერცია, იგი სეკუნდის გავლით გადადის ტონიკაში.

მიუხედავად ამისა, ქამანჩის სტრუქტურა უფრო მოსახერხებელია განვითარებისთვის. ამ განსაკუთრებული მიზეზით, სიახლეები ინსტრუმენტის სტრუქტურაში და მისი პოლიფონიური პოტენციალის მრავალფეროვანი გამოყენება, თულუმთან შედარებით, უფრო ხშირია. გარდა ამისა, მისი მარტივი აპლიკატურის გამო, ქამანჩა უფრო ფართოდაცაა გავრცელებული.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> წინამდებარე მოხსენება არის ტუბიტაკის დაფინანსებული კვლევა საერთაშორისო პოსტ-სადოქტორო კვლევის სასტიპენდიო პროგრამის ფარგლებში

<sup>2</sup> Kemane – ვიოლინოსმაგვარი მაკედონიური ტრადიციული საკრავი (რედ.)

<sup>3</sup> Hasil – არის ტყავის დამუშავების სპეციალური ტექნიკური პროცესი. თხის ტყავი რამდენიმე დღის განმავლობაში სპეციალური ხსნარით სავსე თასში იდება

### აუდიომაგალითები

1. ქამანჩის ფართოდ გავრცელებული წყობა და სმენითი ინტერვალები, ქამანჩაზე დაკვრის დიდოსტატის ოსმან პიკოლოლლუს შესრულებით, სიქსარა ხორონი, 1929, ჩანერილია სტამბულის კონსერვატორიის მიერ
2. თულუმის წყობის ნიმუში, ჰასან სიოზერი, 1950-იანი წლები, ყარადენიზის აუდიოარქივი
3. დაკვრის ახალი ტექნიკის მაგალითი. ერქან ქეთენჯი, ელექტრო ქამანჩა, 2014 ყარადენიზის აუდიოარქივი

### ვიდეომაგალითები

1. თულუმის ფართოდ გავრცელებული წყობა და სმენითი ინტერვალები, დიდოსტატ რემზი ბექარის შესრულებით, გელინ ჩიქარმა ჰავასი. ჩანერილია მუსტაფა გიოქაი ფერაჰის მიერ ქადიქოი/სტამბული, 2015, აბდულა აკატის ვიდეოკოლექცია
2. თულუმის სხვადასხვა წყობებისა და დაკვრის ტექნიკის ნიმუში, ბიულენტ ბექარი, აჯიშ და სეიდოღლუ, 2015, ჩაიწერა აბდულა აკატმა ჯამლიჰემშინი/რიზე, ყარადენიზის ვიდეოარქივი

*ABDULLAH AKAT*  
*(TURKEY)*

**INSTRUMENTAL POLYPHONIC FOLK MUSIC IN THE  
EASTERN BLACK SEA REGION OF TURKEY<sup>1</sup>**

Kemenche and tulum are the notable polyphonic instruments at the Black Sea coast, in north-east of Turkey. Kemenche is a three-stringed fiddle and tulum is a small bagpipe which has two reeds. Both of them were and are still the most important and most played folk music instruments among the people living in this region.

The aim of this paper is to indicate the particular characteristics of these instruments with regard to polyphony and to find reasonable answers for the existence of polyphony in this region. And it also includes new information about recent changes of the structures and playing techniques of both instruments and their effects on instrumental polyphony.

\* \* \*

The Black Sea lies between the East European massif in the north and Asia Minor in the south, between Caucasia in the east and the Balkan Peninsula in the west. The eastern Black Sea region is located on the north-eastern Turkey, beside Georgia and has a steep, rocky coast with rivers that cascade through the gorges of the coastal ranges. Access inland from the coast is limited to a few narrow valleys because mountain ridges, with elevations of 3,000 to 4,000 meters in Kaçkar Mountains, form an almost unbroken wall separating the coast from the interior. The higher slopes facing north tend to be densely forested. Because of these natural conditions, the Black Sea coast historically has been isolated from Anatolia.

The founded governments, empires and groups who settled in the Eastern Black sea region, throughout history was exposed to immigration and migration, invasions, wars conducted to control and dominate trade routes, missionary work, religious and cultural subjugation and resettlement policies. Many groups from diverse ethnic backgrounds and cultures for this reason mixed and merged in the Eastern Black sea region. The relationships between other regional communities left it's traces. The most important of these communities, affected the culture today directly, are Kipchak, Chepnie Turks and the other Turkish origin communities, Rums (Greeks, Evangelized native communities, some Orthodoxes such as non-muslim Turks), Lazs, Georgians, and Armenians.

The instruments used in the Eastern Black sea region reflects this cultural interaction. The number of instruments used in the region although not many in number, each instrument in terms of size, tuning scheme, usage style and technical orientation, shows great varieties based on regional location. This condition arises the need to research the cause of this diversity. So, I have collected data from the region since 2002. I've just indicated 24 musical differences according to my fieldworks. Also we need to think the other areas except my fieldworks, so the number of different areas will be increasing. As I mentioned just before, it is related to settlements of communities.

After these general information, rather than discussing this topic, I would like to talk about kemenche and tulum, the two main polyphonic instruments of the region. I think it will be more



beneficial to discuss the diverse utilization of these instruments based on their locations and the effects these differences had on their polyphony make up.

In general, the use of kemenche compared to tulum is more widespread in the region. It's prevalent along the Black sea coast line, ranging from Samsun to Hopa. However, tulum is more commonly used in an area between Cayeli a district of Rize and areas towards the east and partly behind Northern Anatolian mountains (southern) on its hillsides. Furthermore, due to excessive migration, it is very common to witness the use of kemenche and tulum in areas that the people from these regions have settled. Within the region the two instruments represents two dominant and different poles and the obvious identification of their used territories is possible because of this reason. Therefore, in the following sections I believe it would be more appropriate to cover these instruments separately.

In the Eastern Blacksea region kemenche can be referred to as "kemendze", "çemençe", "gemence" and "kemane". The Greek speaking communities living in the region and the people from Black sea who live in Greece also say kemenche and "lyra". The Black sea kemenche has 3 strings. The strings in our current times are made from metal, however in past the two top strings were made from gut. The bottom string is called "zil", the middle string "sağır" and the top strings is called "bam teli" (Saygun, 1937: 17). The mid-string is gut and the "bam teli" is golden thread (Cihanoğlu, 2004: 242). The top two strings were also referred to as the holy strings. "The thickest string apart from the zil string is referred to as sağır string" (Şenel, 1994: 180). Although rare in certain areas it can also made up of 4 strings, people doesn't give a new name the additional string. As it is seen, the kemenche has one tonic with Three-string and Four-string kemenches is made in order to get two tonic. So, the player can play two different tonics in one kemenche.

The Black sea kemenche can be played in a seated or a standing position. In the plateaus it can be played whilst walking. Kurt Reinhard has stated that using the bigger sized kemenche in a standing position is difficult and stressed that it should be played in a seated position (Reinhard, 1966: 26). Laurence Picken also stated that in the more eastern areas as the size of the kemenche increases it is played in a seated position (Picken, 1975: 301). The instruments is played predominantly in indoor environments, cafes, plateau tents and can also be used in outdoor environments. In an outdoor environment, if the horon ring increases in size, a single kemenche cannot sufficiently house the entire group and hence in such situations other musicians enter the scene with their kemenches and ensures by walking around the ring that everyone hears the music.

Kemenche is played by pressing the fingers on to the strings. Because of its makeup it can play the melody very fast. The bow of the kemenche is called "sayta", "zayta". The bow technique is very important especially in high speed moments. The horse bristles above the *sayta* is pulled by hand to ensure tightness.

When played only from the zil string, a single string is used and sometimes the bow can be rubbed against two strings. By this way the 5th, 6th, 7th and other intervals are performed. When played, the polyphonic resonance that occurs between quartet intervals, demonstrates the peoples cultural preferences of these regions. The polyphony is achieved for the middle strings by pressing the bam strings at the same time as the same finger. For the sounds that occur on the bam string the middle strings is usually left open. Thus, this enables for all the intervals to be heard from second to octave.

The most common trees used in the making of kemenche are juniper, cherry, berry and plum. Currently kemenches are made from ivy trees which are becoming popular and manufacturing rate



is increasing. The cover is mostly made from the spruce tree. The kemenche is varies in size. In 1984 Mustafa Duman analysed a kemenche which was 57cm in length. Another kemenche analysed by Adnan Saygun is reported to be 58 cm in length and a different kemenche again measured by him in Rize was 56.9cm (Saygun, 1937: 16). Mahmut Ragıp Gazimihal reported in 1937 a kemenche of 60 cm in length (Gazimihal, 1929: 82) and a very famous musician from Sürmene called Hüseyin Dilaver in 1938 analysed a kemenche which was 65cm in length (Duman, 2004: 83). Furthermore, Hayrettin Günay measured a number of kemenches from Görele and reported their sizes to be 55cm. (Günay, 1998: 474). The kemenches bought to Berlin's Ethnology Museum by Kurt Reinhard in 1963 are reported to vary in size from 35.3cm to 73.5cm. Certain types of these kemenches have ties on their clavier whilst others don't. However currently majority of the kemenches have ties for decorative reasons.

The length of the kemenche is a good indicator for its sound characteristics. The shorter kemenche is referred to by the locals as "ince kemenche" or thin kemenche. Picken has touched on the difference in thickness between kemenches from Görele and far towards east of Trabzon in particular Sürmene and Rize (Picken, 1975: 296). This difference effects the way the kemenche is played. The thinner kemenches are used to play faster melodies and the thicker ones are used for "turku" melodies and epical songs. This situation also influences it's polyphony ability.

During the acute phases of the folk songs and epics the bow is applied on to the zil string and the song is expressed as unison. Furthermore, the middle string will hold pedal tone, and thus during 4th, 5th, 6th, 7th, and 8th intervals, biphonic is heard throughout the melody. When moving towards tonic, the bow is applied on to the bam string and the top two strings are pressed which ensures 2nd and 3rd intervals are heard. In majority of very fast horon melodies, support from the bam string is used to express three different tones during parallel 4's. This strengthens the sounds and increases its intensity in an attempt to create polyphony, because, in order for the horon to be adequately heard, it needs to be played loudly (audio ex. 1).

The tuning system for the kemenche is called "ayar". The kemenche is tuned by 4th intervals and the middle string is the tonic. During the past times, the kemenche was played as a single instrument and was tuned very primitively. There was no real requirement for it to match any tone. In current times, during manufacture the kemenche is built according to a particular tonic and tuning is done according to this tone. Therefore as the size of the kemenche is reduced and the tones are sharpened the tuning schema is altered to match this difference.

In 1967, a famous kemenche player called Sırrı Öztürk's tuning schema is F#-B-E order (Şenel, 1994: 180). As we move from west to east and the size of the kemenche increases the tuning tones thickens. By this E-A-D, D-G-C, C-F-B b, B-E-A, A-D-G types of tuning orders are observed. Apart from these tuning orders there are other orders which are called "tulum order" and "köçek order". Adnan Saygun has stated that the tulum order is A-D-A and the köçek order is C#-F#-G# (Saygun, 1937: 18) (audio ex. 2). The existence of these various orders should be interpreted as a way of ordering the polyphony make up of the instruments. During this utilization, the bottom two strings gap is tuned as a 5<sup>th</sup> rather than a 4<sup>th</sup> and it is understood from its name the kemenche its tuned to tulums polyphony make-up. For the köçek order, the thick strings are used primarily whilst the zil string is vaguely touched and only the cadences are strengthened by using the zil string. In our current times this order is rarely used. Moreover, currently another order used is tuning the top two strings as a 5<sup>th</sup> and the bottom two as a 4<sup>th</sup>. This order is prevalent in thicker kemenche's and the A-E-A and G-D-G orders are used. The melody is played on the middle string and by rubbing

the bow on to the open *bam* string a constant 5<sup>th</sup> is heard.

Since the 1950's, initially as traditional "Karadeniz türküsü" and eventually evolving into a more modern variety called Karadeniz music it started to popularize. Since the 1990's it synthesized into a new form. Consequently kemenche and tulum was introduced to rock orchestra groups. Due to the instruments comatose sounds clashing with the harmonies of base, clavier and guitar the young generation altered the playing technique of the Kemenche. Due to this the polyphony make up shifted to homophony. Playing the Kemenche like a violin was seen by the young musicians as prestigious (audio ex. 3). Thus, these types of musicians are more popular and can find work easier in the music markets. This playing technique relies on a monophony make-up and the coma sounds are played in the tempered system. In order to be in harmony with the orchestra, 3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup> intervals is used rather than the traditional polyphony. However, implementing this method which is contrary to the instruments make up is difficult and rare. Despite this in albums, channel recordings are used so that 3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup> intervals are heard. Furthermore in many cases the kemenche is played as unison with a back vocal and the main vocals 3<sup>rd</sup> and sometimes the 5<sup>th</sup> is heard. This changes the kemenches traditional polyphony heard through parallel 4<sup>th</sup> and 2<sup>nd</sup> to octave. It is possible to observe in the young generation the change in the public's auditory preferences. Therefore the kemenche is experiencing a shift in its playing technique, becoming a violin or a kemane.

The tulum is played by the residents of Hemşin and the Laz in Hemşin, Çamlıhemşin's valleys and in the coastal regions of these territories. It is also played by the Georgians around Artvin. It's also played rarely in the back hillsides of the region in Erzurum-İspir and Kars. In the past it is known to be played in entire eastern parts of Trabzon. For example, despite the tulum being popular and played in Of about 100 years ago, it is now not used. It' also played by the migrated public in Greece. Similar to Kemenche, the Tulums playing technique, its structure and polyphony varies according to regions and communities.

The tulum is made by first "hasil"<sup>2</sup> drying goat's skin and inserting a mouth piece to the front right leg and a *nav* to its front left leg. In order to prevent any air from escaping after blowing in to the mouth piece a valve is inserted. The 3 cm of the approximately 11 cm length of the mouth piece is inserted in to the skin. Inside the *nav*, 2 equal 5 pitched reeds are inserted. In some cases wood pipes are used instead of reeds. In the region these are called *analık*. In order prevent air from escaping wax is used between the *nav* and the reeds. The *analık* are 17 cm in length and 1 cm in diameter. The width of the pitch is 7 mm and the holes between the pitches are approximately 2 cm. In order for the nav to produce any sound, the most important 6-7cm component called *dillik* is inserted between the junction of the *analık* and the tulum. The Dillik are inserted at the both sides of the *analık* and are used for tuning. In the past tuning the tulum was done according to the musicians preferences, however due to its popularity and use within orchestra environments the tulums are now manufactured according to particular tones which are also aid in tuning. For example the measurements provided above are used in making of standard A tulum. In certain regions the skin is left undressed and in some it's cased. This is an arbitrary choice and can change according to the musician's preference.

Compared to the previous structure, in Arvin's Yusufeli and Şavşat counties the tulum is slightly different. This difference related to the structure of the nav. They construct the bottom part of the nav by using bull horns. In addition to this they have 5 pitches in one and 3 pitches in the other *analık*. In particular Georgian settlements, they have 1 pitch next to 5 pitches. Therefore, in terms of polyphony it has different areas of use. In these regions, like others the tulum is played not

under the right arm but under the left arm.

The register for the tulum compared to the Kemenche is restricted. It has a 5 tones scale and 'yeden'. For example A tulum composed of A-B-C-D-E notes will have an G tone and this is going to be achieved by shutting the both reeds at the same time. In order to achieve polyphony with the tulum, the holes on the deep side needs to be closed and for the other intervals one of the reeds will need to be closed whilst leaving the other one open. Generally by this method 3<sup>rd</sup>, 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> intervals are heard. When moving towards tonic 2<sup>nd</sup> intervals are used more often, however this is not common during melodies. Despite having the potential to produce many intervals, the most common intervals that are heard are A-E, A-D, A-C and G-C. B-E, B-D and G-B compared to these are less heard. The other potential intervals are not used. Sometimes using vibration, trill, glissando type methods, and polyphony is heard double-tone or sometimes by 3<sup>rd</sup> tones occurring at the same time. The sounds that are produced by this is associated to goat and sheep sounds. For example, by holding on to the A note and with using the hitting technique on the reeds for the E note, you can achieve the rhythmic structure of the horon melody and double-tone are heard. Furthermore, by holding on to the bottom of A note and using the vibration technique with fast transitions from D and E notes, you can move between the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> intervals and this often creates the 1-4-5 hearing. When the A-D interval is resonating and using the glissando technique slowly on the E note, it can be transformed into A-E and brings forth a unique sound (video ex. 1). Moreover, in the region and especially in Çamlıhemşin, another different method is that by closing the one of the reeds top 2 pitches, which is D-E with waxing enables different playing techniques. This technical use is also similar to techniques used in Artvin (video ex. 2).

Tulum like kemenche is also popularized in recent times. It is a popular instrument in Turkey and is used in orchestras. However, its 5 tone scale which is called Hüseyni scale in Turkish music, provide compared to Kemenche, restricted possibilities. Popularized under "Karadeniz musî" certain particular repertoires in this genre which are sung with kemenche are made up of Hicaz scale. The tulum players in order to accompany these traditional songs are producing tulum that can play the Hicaz 5<sup>th</sup>. However the use for hicaz scale is not very widespread because of the difficulties in monophony and double-tone. Despite this there are musicians that use this. Remzi Bekar, when playing with the TRT folk music group manufactured a double holed tulum which enabled him to play G and A notes. With this method the scale for the tulum was increased to 6 tones. This also is not widespread, however in terms of polyphony is worth analyzing. Because of this, I obtained a lot of samples from Remzi Bekar. I analyzed the samples and observed that in terms of polyphony no differences existed. When playing through the A note, the exact same intervals were used compared to the standard tulum. Whereas introducing another pitch enables it to produce different double-tones, despite this, it was not used. The same pattern occurred when playing through the G note. Therefore it is understood that the 6 holed nav is not created to improve polyphony, but only play transpose with the same tulum.

As a result it is rather intriguing that the two most popular instruments in the region having polyphony characteristics, despite polyphony not existing in vocal types. Understanding and analyzing the cultural make and the differences between the regions will help to identify the historical make up of these instruments. The effects of Christianity and church polyphony had on the instrument is evident. On the other hand, both instruments displaying different characteristics according to their regions of use, demonstrates the intensity of the historical shifts that happened within this region.

There is a clear correlation between the polyphony make up of the kemenche and the tulum. The kemenche primarily enables 4<sup>th</sup> parallels and the many two-tone alternatives from 2<sup>nd</sup> to octave, time to time a top 4<sup>th</sup> above a bottom 4<sup>th</sup>, 5<sup>th</sup>, 6<sup>th</sup> and in similar intervals three-tone hearings. The tulum general make up which resonates the 3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup> intervals, repeats frequently the transitions between 4<sup>th</sup> to 5<sup>th</sup> or 3<sup>rd</sup> to 4<sup>th</sup> and when hearing the 3<sup>rd</sup> interval, playing a 2<sup>nd</sup> interval whilst moving towards tonic.

Furthermore, the structure of the kemenche is more suitable for development. For this particular reason, the new advances on the structure of the instrument and diversification of its polyphony potential compared to the tulum is more common. Moreover, also due to its uncomplicated application the kemenche can potentially gain more widespread usage.

### Notes

<sup>1</sup> This paper is a part of the research supported by TUBITAK in the frames of International Post Doctoral Research Fellowship Program

<sup>2</sup> *Hasil* is a special handling technique process. The goat skin is lied in a basin, which is full of with a special liquid, and waited a few days

### References

- Cihanoğlu, Selim. (2004). *Doğu Karadeniz Bölgesinde Oynanan Horonlar, Karşılamalar, Barlar ve Halaylar (Horons, Bars and Halays which played in The Eastern Black Sea Region)*. Trabzon: Trabzon Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları
- Duman, Mustafa. (2004). *Kemençemin Telleri (The Strings of my Kemenche)*. İstanbul: Trabzon Araştırmaları Merkezi Vakfı
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. (1929). Şarki Anadolu türküleri ve oyunları, İstanbul Konservatuvarı Folklor Heyeti'nin dördüncü tetkik seyahatı münasebetiyle (The folk songs and dances of the Eastern Anatolia, on the occasion of the forth field research of the Istanbul Conservatory Folklore Committee). İstanbul: Evkaf Matbaası
- Günay, Hayrettin. (1998). "Görece'de Kemençe ve Kemençeciler" ("The Kemenche and Kemenche Players in Gorele"). In: *Giresun Kültür Sempozyumu Bildirileri*. Giresun
- Picken, Laurence. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press
- Reinhard, Kurt. (1966). "Musik am Schwarzen Meer". In: *Jahrbuch für musikalische Volks-und Völkerkunde*, Band 2. Berlin: Walter de Gruyter & Co
- Saygun, Adnan. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat (Some Informations About the Folk Songs, Instruments and Dances from Rize, Artvin and Kars Districts)*. İstanbul: Nümune Matbaası
- Şenel, Süleyman. (1994). *Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş (The Introduction to The Folk Music of*

*Trabzon Region*). İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları

### **Audio examples**

1. Example of commonly used order in kemenche and hearing intervals, with the master kemenche player Picoglu Osman. *Siksara Horon*. 1929. Recorded by Istanbul Conservatory
2. Example of Tulum order, with Hasan Sözeri, 1950's. KARMA Audio Archive
3. Example of new playing technique with Erkan Ketenci. *Electro Kemenche*, 2014. KARMA Audio Archive

### **Video examples**

1. Example of commonly used order in tulum and hearing intervals, with the master player Remzi Bekar. *Gelin Çıkarma Havası (Donattiler Gelini)*. Recorded by Mustafa Gökay Ferah in Kadıköy/İstanbul. 2015. Abdullah Akat Video Collection
2. Example of different Tulum order and playing techniques, with Bülent Bekar. *Açış and Seydioğlu*. 2015. Recorded by Abdullah Akat in Çamlıhemşin/Rize. KARMA Video Archive



**მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში**

**POLYPHONY IN SACRED MUSIC**

## ვნების კვირის ტრადიციული მრავალხმიანობა სარდინიაში

### შესავალი

სარდინიაში ვნების კვირეულის პოპულარული რელიგიური დღესასწაულები მონასტრის ოთხი პროფესიონალი მომღერლისგან შემდგარი საძმოს გუნდის მიერ სრულდება (Sassu, 1982). თავისთავად სიმღერები დიდ მუსიკოლოგიურ ინტერესს აღძრავს მათი სირთულისა და ჰარმონიული განვითარების, ვოკალური გამომსახველობის მრავალფეროვნების გამო (Agamennone, 1996; Arcangeli-Leydi-Morelli-Sassu, 1987; Leydi, 1991).

საძმოს გუნდ სუ კუნკორდუს რთული პოპულარული რიტუალის ყველა დრამატული, ხელახლა გაცოცხლებული ნაწილის თანხლების ფუნქცია აკისრია. სარდინიაში იშვიათად თუ შევხდებით გუნდურ სიმღერას, რაც თითოეული ხმის რამდენიმე მომღერლის მიერ შესრულებას გულისხმობს: ტერმინი სუ კუნკორდუ უფრო სოლისტთა ნაკრებს ნიშნავს. ჩვენს შემთხვევაში საძმოს წევრები – ოთხი აქტიური პროფესიონალი მომღერალი შემდეგ ხმებს წარმოადგენენ: ბასსუ (*bassu*), ოგჰე (*oghe*), კონტრა (*contra*) ფალსიტუ (*falsittu*) (Macchiarella, 2012).

### განსხვავება cantu tenore-სა და cantu a cuncordu სტილებს შორის

არსებობს რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი განსხვავება **cantu a cuncordu**-სა (კუნკორდუ – სიმღერა) და კარგად ცნობილ **cantu tenore**-ს სასიმღერო სტილებს შორის. ეს უკანასკნელი აღმოცენდა ცხვრის ფარის მწყემსების ათასწლოვანი ტრადიციიდან და 2005 წელს მიენიჭა კულტურული მემკვიდრეობის სტატუსი UNESCO-ს მიერ. კანტუ ა ტენორეში ოთხი ხმაა, მაგრამ ძირითადი ხმა (*boghe*) სოლოს ფუნქციას ასრულებს და, ამასთან, ერთადერთია, რომელიც სიტყვიერ ტექსტს წარმოთქვამს. სხვა ხმები ჰარმონიულ და რიტმულ თანხლებას უწევენ. ბასსუ და კონტრა ხმები დამოუკიდებელნი არიან და მღერიან კვინტის ფარგლებში, მაშინ. როცა მესუ ბოგჰე კიდევ უფრო დამოუკიდებელად ვითარდება. ეს სიმღერები სრულდება სარდინიულ ენაზე და მისი შესრულებისას გამოიყენება ხორხისმიერ ვოკალური ტექნიკა (ვიდეომაგ. 1).

**cantu a cuncordu**-ში ასევე ოთხი ხმაა (*bassu, oghe, contra, falsittu*). ისინი ერთსა და იმავე როლს ასრულებენ. ტექსტს ოთხივე ხმა ასრულებს მხოლოდ ლათინურად, განსაკუთრებით ვნების კვირეულის განმავლობაში; მეტიც, ვოკალური ტექნიკა აქ არ მოითხოვს ხორხისმიერ შესრულებას (ვიდეომაგ. 2).

### კანტუ ა კუნკორდუს კონტექსტი

კანტუ ა კუნკორდუს პრაქტიკა, ძირითადად, პოპულარულ რელიგიურ დღესასწაულებთანაა დაკავშირებული, განსაკუთრებულად კი სარდინიული ლიტურგიული კალენდრის უმნიშვნელოვანეს მონაკვეთთან – ვნების კვირეულთან. თუმცა არსებობს სხვა მომენტებიც, როცა კუნკორდუ სასულიერო და საერო ციკლებში სრულდება. სასულიერო რეპერტუარიდან, მაგალითად, შეიცავს მესის ოთხ ნაწილს (*Kyrie, Glo-*

*ria, Sanctus, Agnus Dei*), ასევე ლათინურ ტექსტებს სხვადასხვა სასულიერო და საერო შემთხვევისთვის (*Vexilla regis, Tantum ergo, Regina coeli* და სხვ.). უფრო მეტიც, აქ არსებობს *გოსოს-ის (gosos)* სასულიერო სიმღერის დიდი და მნიშვნელოვანი ნიმუშები სარდინიულ ენაზე (Macchiarella, 2008).

აქ ნაკლები გვაქვს *კუნკორდუს* საერო ნიმუშები, მაგრამ ვხდებით რამდენიმე სასიყვარულო და სატრფიალო ნიმუშს. *კუნკორდუ*, ასევე, შეიძლება შესრულდეს კალენდარული წლის სხვადასხვა მსახურებებზეც.

*Cantu a cuncordu* -ში ხმების რაოდენობა დადგენილია და შესრულების დროს ცვლილება არ ხდება. თუმცა ზოგიერთ რეპერტუარში შემსრულებლის დამატების ხარჯზე ხმები გაორმაგებულია, რაც ქორალური ქსოვილის ინტენსივობას აძლიერებს, რომელშიც გაფართოებული ფაქტურა – *cuncordu allargato* ისმინება.

### იგივე ტექსტი სხვადასხვა გარემოში

დეფინიციის თანახმად, *კუნკორდუ* ოთხი ხმისთვისაა შექმნილი. ეს ყველაზე სავალდებულო თვისებაა, რაც კულტურულ ნორმად იქცა, რამდენადაც ის ოთხი სოლისტისაგან შემდგარი ანსამბლის იდეას აძლიერებს.

კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტი: სარდინიის სხვადასხვა რეგიონში, სადაც *კუნკორდუ* იმღერება, სიმღერის ლათინური ტექსტი ზუსტად ემთხვევა. მუსიკალური კომპონენტები განსხვავდება სხვადასხვა ქალაქს შორის, ეს განსხვავება თვალშისაცემია თვით გეოგრაფიულად ძალიან ახლოს მდებარე რეგიონებში (Lortat-Jacob, 1998) (ვიდეომაგ. 3–6).

### წმინდა კვირა

*კანტო კუნკორდუსთვის* ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს პარალიტურგიკული მსახურებები ვნების კვირეულის განმავლობაში, რომელსაც სხვადასხვა საძმოებისგან შემდგარი გუნდები ასრულებენ (Atzori, 2003). ეს ის რიტუალებია, რომლებიც არ შედის კათოლიკური ეკლესიის ოფიციალურ ლიტურგიკაში, მაგრამ დაშვებულია ადგილობრივი სასულიერო პირების მხრიდან. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ წარსულში ეს რიტუალები პერიოდულად იკრძალებოდა სხვადასხვა რელიგიური საზოგადოების მიერ. სამწუხაროდ, ეს აკრძალვები ხელს უშლიდა ტრადიციის შენარჩუნებას, რამაც შედეგად *cuncordu*-ს რეპერტუარის ნაწილის დაკარგვა გამოწვია; ის, რაც ზეპირმა ტრადიციამ შემოგვინახა, საკმაოდ მწირია.

ეს რიტუალები შეიცავს ლიტანიებს, განაწილებულს ეკლესიის სხვადასხვა წმინდა ადგილას, რაც ქრისტეს წამების სხვადასხვა მომენტის სიმბოლური გამოხატულებაა. ეკლესიაში აღმართულია ქრისტე – ადამიანის ზომის ხის ქანდაკება მოძრავი მკლავებით, რომლის სიკვდილის სცენა წარმოდგენის ცენტრალური ეპიზოდია (Bernardi, 1991). ეს რეალისტური ქანდაკება ამ პარალიტურგიკული ცერემონიის ორ მნიშვნელოვან მომენტს წარმოაჩენს, კერძოდ, რეალურ ჯვარცმას (*incravamentu*) და მის გარდამოხსნას (*iscravamentu*).

### სანტულუსურჯო

ქრისტეს გარდამოხსნა ჯვრიდან, ანუ *iscravamentu*, ცენტრალური ეპიზოდია წმინდა წარმოდგენაში და გავრცელებულია სარდინიის ყველა რეგიონში, სადაც ეს ტრადიცია შემორჩა. სიმღერის თავისებურებები იცვლება ქალაქების მიხედვით. მოხსენებაში

ვისაუბრებ მხოლოდ ქალაქ სანტულუსურჯოზე, სადაც 1988 წ. გადავიღე ფილმი *სუ კუნკორდუ*. ამ ფილმმა 1989 წელს პარიზში მიიღო ფულჩინონის პრიზი (Bilan du Film Ethnographique de Jean Rouch) (Morelli, 1993).

სანტულუსურჯო არის ქალაქი ორისტანოს პროვინციაში, რომლის მოსახლეობა 3000-ს არ აღემატება; საძოვრებით, აგროკულტურითა და ხელოსნური მეურნეობით. ფრანცისკანელი ბერებმა 1473 წელს სანტულუსურჯოში მონასტერი დააფუძნეს. სასარიდან დომენიკანელთა საძმოს ჩამოსვლის შემდეგ 1605 წელს სანტო როსარიეს საძმო ჩამოყალიბდა (*Sa Cunfraria 'e Su Rosariu*), რომელთა წევრების უმეტესობა მუშები და მწყემსები წარმოადგენდნენ. ეს საძმო, მისი დაარსების დღიდან ორგანიზებას უწევდა ვნების კვირეულის სასულიერო სანახაოებსა და საგუნდო წარმოდგენებს. მათი ტრადიციები საუკუნეთა მანძილზე უწყვეტად გადაეცემოდა და დღემდე გრძელდება (Mele, 1989).

მათი გუნდი, *su Cuncordu 'e su Rosariu*, როგორც ტრადიცია მოითხოვდა, ოთხმინად ჩამოყალიბდა. მან შემოინახა ლათინური და სარდინიული ტრადიციული რეპერტუარი, რაც ოფიციალური ლიტურგიკული ტექსტებისა და არქაულობიდან შემორჩენილი საერო წყაროების დადებითი სინთეზი აღმოჩნდა. ამდენად, ის წარმოადგენს ორი კულტურის ნაზავს, რაც მისი შესრულებისას ინტენსივობისა და საიდუმლოების ატმოსფეროს ჰზადებს. გუნდს ყოველთვის ბევრი მიმდევარი ჰყავდა ადგილობრივებს შორის, რომელნიც თავადვე არიან ამ სასულიერო რიტუალების თანამონაწილეები. უფრო მეტიც, მოსახლეობას კარგად აქვს გააზრებული მისი როლი სულიერი და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვაში.

### დიდი ხუთშაბათი

სამრევლო ტაძარში საძმო აცოცხლებს საიდუმლო სერობის რიტუალს; თითოეულ მოციქულს სახლში მიაქვს ნაკურთხი ღვინო და საკვები. წინამძღვარი კი ასრულებს ფეხთბანვის რიტუალს (ვიდეომაგ. 7).

მესის შესრულებისას სასულიერო პირები იკრიბებიან კარმინის ორატორიუმთან, სადაც *სუ კუნკორდუ* ასრულებს პირველ სტროფს *Miserere*-დან. შემდეგ პროცესია აწყობს მსვლელობას სამრევლო ტაძრისკენ, ქრისტესა და ღვთისმშობლის ქანდაკებებით. წინამძღვარი იხსენებს ქრისტეს ვნებებს და სიკვდილს; ჯვარცმა ხაზგასმულია ჯვრის აღმართვით, რომელსაც ასრულებენ თანამეგობრობის წევრები, *სუ კუნკორდუ* კი ასრულებს *Miserere*-ს მომდევნო ტაქსს (ვიდეომაგ. 8).

### წითელი პარასკევი

როდესაც ოფიციალური ლიტურგია სრულდება, სასულიერო პირები მიდიან საძმოს ტაძარში. მსვლელობისას ეკლესიაში თან მიაქვთ ქრისტეს გარდამოხსნის ლიტურგიისთვის აუცილებელი ნივთები. წინამძღვარი წარმართავს ქრისტეს გარდამოხსნის უსიტყვო დრამას. საძმოს რამდენიმე წევრი ასრულებს გარდამოხსნას, ხოლო ორი კი – იოსებ არიმათიელის და ნიკოდემუსის როლში წარმოგვიდგება. წარმოდგენას თანხლებას უწევს *სუ კუნკორდუ*, რომელიც ასრულებს *გოსოსს* – სახოტბო ჰიმნებს სარდინიულ ენაზე (ვიდეომაგ. 9).

შემდეგ ჯვარცმული ქრისტესა და ღვთისმშობლის ქანდაკებას სოფელში დაატარებენ *Miserere*-ს ფონზე. კარმინის ორატორიუმთან ქრისტეს სხეულთან ლოცვას აღ-

ავლენენ. მონანიების აქტის შემდეგ საძმოს წევრები მოათავსებენ ქრისტეს სხეულს განსასვენებელ სასახლეში, რომელიც დაიცავს მას მომავალი წლის ფერფლის ოთხშაბათამდე (ლათ. *Dies Cinerum*). მოგვიანებით მგალობლები და ახალგაზრდა შემსრულებლები იკრიბებიან საკურთხეველში *Miserere*-სა და *Gosos* არაფორმალური წარმოდგენის გასამართად. ეს უკანასკნელი *კუნკორდუს* ახალი წევრების შერჩევის შესაძლებლობას იძლევა. ისინი მაშინ ჩაანაცვლებენ „ძველებს“, როდესაც ეს აუცილებელი გახდება (ვიდეომაგ. 10).

შუალამის შემდეგ რელიგიური სიმღერები იკრძალება და საერო დღესასწაულის ჟამი დგება, რომლებიც იწყება საგუნდო სიმღერებით და მთელი ღამის განმავლობაში, გარიჟრაჟამდე გრძელდება (ვიდეომაგ. 11).

### რიტუალის სათავეები. ესპანური გავლენა

ბიზანტიური პერიოდის შემდეგ (534–1054 წ.წ.) სარდინიამ გაიარა არაგონის მართველობის ეპოქა (1323–1479), მოგვიანებით – ესპანელთა ბატონობის უღელი, რომელიც 1720 წლამდე გაგრძელდა. ზოგიერთი სარდინიული ქანდაკება ესპანურია და თარიღდება არაგონულ-ესპანური პერიოდით. მაცხოვრის ქანდაკებები მოძრავი კიდურებით მიმსგავსებულია ესპანურ მოდელს და არც ის არის შემთხვევითი, რომ სხვადასხვა ისტორიკოსის მიერ აღინიშნება კავშირი სარდინიული პარალიტურგიკული რიტუალისა და ესპანური ძირების მქონე თეატრის თავისებურებებს შორის (Mele, 2002).

იმისათვის, რომ დამედგინა აღნიშნული თავისებურებანი, 80-იან წლებში ჩავატარე კვლევა პიეტრო სასუსთან ერთად. ცნობილია, რომ სამოქალაქო ომის დროს, ქრისტეს ქანდაკებათა უმრავლესობა, რომლებსაც კიდურები ეხსნებოდათ, ესპანეთში დაწვეს და დაამტვრიეს. ამ ქანდაკებებთან ერთად დაიკარგა აგრეთვე ქრისტეს ჯვრიდან გარდამოხსნის მსგავსი პარალიტურგიკული რიტუალები, რომლებსაც ესპანურად *დესიენდიმენტო* (*Desiendimiento*) ეწოდება.

თუმცა, ასევე, გვსმენია იმ ადგილების შესახებ, სადაც ტრადიცია გადარჩა. თანმიმდევრული კვლევის შემდეგ აღმოვაჩინეთ უმნიშვნელოვანესი ნიშნები ალკალ დელ რიოში (ქალაქი სევილიასთან ახლოს). აქ ეს რიტუალი კვლავ ცოცხალია და სრულდება. ისინი ძალიან გავს სარდინიულ რიტუალებს, განსხვავება მხოლოდ მცირე დეტალებშია. მათ ასრულებენ ლიტურგიკის დასასრულს, დახურულ ეკლესიაში, მხოლოდ ძალიან ცოტა მორწმუნეს თანდასწრებით. განსხვავებით სარდინიისგან, ვნების პარასკევის რიტუალში მათ არ უჭირავთ მთავარი ადგილი. უფრო მნიშვნელოვანი განსხვავება გვხვდება სიმღერაში. ესპანეთში ვერ შეხვდებით სარდინიული *კუნკორდუს* მსგავს სოლისტთა ოთხხმიანი გუნდის სიმღერის ტრადიციას. ერთადერთი მუსიკალური წარმოდგენა იყო *საეტასი* (*saetas*), მოკლე ლექსები, რომლებიც სრულდება ერთი მომღერლის მიერ მკაცრად მონოდიურად.

### სიმღერების პირველწყაროები. *Falsobordone*

ჯვრიდან გარდამოხსნის პარალიტურგიკული რიტუალების შესაძლო ესპანური ძირების შესახებ არსებული ჰიპოთეზა კარგად არგუმენტირებულია და მას მყარი საფუძველი გააჩნია. თუმცა, სიმღერების პირველწყაროებთან მიმართებით სამეცნიერო კვლევა ჯერ კიდევ შორსაა სრულყოფილი შესწავლისგან. მიმდინარე კვლევამ ნათელი მოჰფინა არსებულ კავშირს სარდინიულ *კუნკორდუს*სა და *ფალსბურდონს* (*Falsobordone*, *Faux Bourdon*) შორის; აგრეთვე, წარმოაჩინა ჰარმონიზაციის ტექნიკაში, რომე-



ლიც გამოიყენებოდა გვიან შუა საუკუნეებსა და ადრეული აღორძინების ეპოქებში (Macchiarella, 1995). მის ძირითად ფორმაში ფალსბურდონი შეიცავს კანტუს ფირმუსს, რასაც თან სდევს ინტერვალი სექსტა სხვა ხმებში და წმინდა კვარტა ბანის ხმაში. არსებითად, ფალსბურდონი იყო ჰარმონიზების მარტივი ტექნიკა სამი ან ოთხი ხმისთვის. ის ძალიან მოკლეა და შეესაბამება ფსალმუნის ერთ სტროფს.

ტრენტის საბჭომ ნება დართო ფალსბურდონის ტექნიკის გავრცელებას კათოლიკურ სამყაროში. ეს იყო მარტივი მრავალხმიანობა, რომელიც უზრუნველყოფდა ტექსტის მკაფიოდ აღქმას. კარდინალ ბორომეოს (მილანის არქიეპისკოპოსი 1566-1584 წლებში) შთაგონების წყარო იყო სასულიერო მუსიკის ის კრებულები, რომელშიც შედიოდა ისეთი ავტორების ფალსბურდონები, როგორებიც არიან აგოსტინო რესტა (Agostino Resta), ვალერიო ბონა (Valerio Bona), ვინჩენცო რუფო (Vincenzo Ruffo) და ორფეო ვეკი (Orfeo Vecchi).

ფალსბურდონის შესრულება გამორჩეული მომღერლების მოვალეობა იყო. უნდა გვახსოვდეს, რომ ვატიკანის მეორე საბჭომდე (1963-1965), ღვთისმსახურების დროს შესასრულებელი სასულიერო მუსიკა იგალობებოდა მხოლოდ სამღვდელ პირთა და სათანადოდ გაწვრთნილ მამაკაც მგალობელთა მიერ. ამ პრაქტიკის გამოისობით, ფალსბურდონის ტექნიკამ გადაინაცვლა საერო საძმოებში, რომელთა გაძლიერებაზეც თავად ტრენტის საბჭო ზრუნავდა. სავარაუდოა, რომ სწორედ ამ საძმოების დახმარებით შემოვიდა ფალსბურდონი სარდინიაში, თუმცა ისიც ფაქტია, რომ აღნიშნულის დამადასტურებელი ისტორიული წყარო არ მოიპოვება.

### სიმღერების პირველწყარო. ბიზანტიური გავლენა

უფრო მეტი ბუნდოვანება არსებობს მეორე ჰოპოტეზის გარშემო, რომელიც კანტო ა კუნკორდუს სათავეებს ეხება, სახელდობრ, ბიზანტიურ ტრადიციასთან შესაძლო კავშირებს. სარდინიის ანექსია ბიზანტიის მიერ გრძელდებოდა 534 წლიდან 1054 წლამდე, ანუ იმ დრომდე, როცა კათოლიკურ და მართლმადიდებლურ ეკლესიებს შორის გაჩნდა ბზარი. სარდინიულ მსახურებაში ბიზანტიური ლიტურგიკის ფორმების არსებობა სხვადასხვა წერილობითი წყაროებით დასტურდება (Martorelli, 2010). ყველგან, სადაც კანტო კუნკორდუს ტრადიცია იქნა შენარჩუნებული, საეკლესიო ღვთისმსახურების არსებობა ისტორიულად იქნა დადასტურებული, განსაკუთრებით, სამონასტრო ცენტრებში, რაც დასაბამს იღებს ბასილიანისა და სტუდიტების პირველი ბიზანტიური გავლენიდან.

ბასილიელმა ბერებმა წარმართული კულტის ადგილებზე ააგეს მონასტრები და კელიები ეკლესიის გარშემო (*cumbessias*). მათ დაიწყეს სახარების გავრცელება, მოახდინეს ხილის ხეების კულტივაცია, მათ შორის ვაშლის, ზეთისხილის და ლელვის. ეს ხილი იყო მათი საკვები მარხვაში. ბერებმა ასევე გაავრცელეს ყურძნის ნაირსახეობები ხალხში – მუსკატი და მალვასია, – რომლებიდანაც აყენებდნენ ტკბილ ღვინოს. ისინი იყენებდნენ მართლმადიდებლური ეკლესიის ტიპიკონს, ბერძნულ წმინდანთა კალენდარს. განხეთქილების შემდეგ ბიზანტიელი ბერები ჩაანაცვლეს ბენედიქტიანელებმა და ფრანცისკანელებმა. მიუხედავად ამისა, ბიზანტიური კულტურა და სასულიერო მემკვიდრეობა გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მაინც აგრძელებდა არსებობას.

### სარდინია და საქართველო

იმისათვის, რომ ნათელი მომეფინა ბიზანტიური ტრადიციის შესაძლო გავლენის-

ვის, 1989 წელს მოვიწვიე ქართული გუნდი „ჟურნალისტი“ (მოგვიანებით „ქართული ხმები“) სარდინიაში და კასტელსარდოში მოვანყვე მათი კონცერტები სარდინიელ, კორსიკელ და ლიგურიელ პროფესიონალ მომღერლებთან ერთად. ვიდეომაგალითების უმრავლესობა სწორედ კასტელსარდოში ჩატარებული კონცერტიდან არის აღებული (ვიდეომაგ. 12).

### ვიდეომაგალითები

1. ნიმუში კანტო ა ტენორეს სტილში ისტორიული ჯგუფის *Tenores di Bitti* შესრულებით. გადაღებულია ავტორის მიერ 1984 წელს სასარიში (მორელის ვიდეოარქივი)
2. ნიმუში კანტო ა კუნკორდუს სტილში *Cuncordu di Castelsardo* შესრულებით. გადაღებულია ავტორის მიერ 1989 წ. ვნების კვირეულის სიმღერა ლათინურ ენაზე *Jesu in monument novo tumulato* (მორელის ვიდეოარქივი)
3. *Stabat Mater dolorosa* ორი განსხვავებული კუნკორდუს შესრულებით. გადაღებულია ავტორის მიერ 1989 წ. პირველია *Cuncordu di Castelsardo*. (მორელის ვიდეოარქივი)
4. *Stabat Mater dolorosa* იმავე ტექსტზე ჯგუფის *Cuncordu di Bosa* შესრულებით (მორელის ვიდეოარქივი)
5. *Miserere*-ს ნიმუში (50-ე ფსალმუნი) ორი განსხვავებული კუნკორდუს შესრულებით. გადაღებულია ავტორის მიერ 1989 წ. პირველია *Cuncordu di Castelsardo* (მორელის ვიდეოარქივი)
6. *Miserere* იმავე ტექსტზე ჯგუფის *Cuncordu di Bosa* შესრულებით (მორელის ვიდეოარქივი)
7. ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში. დიდი ხუთშაბათი. ადგილობრივ ეკლესიაში საძმო განასახიერებს საიდუმლო სერობის რიტუალს (ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su cuncordu – ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*)
8. ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში. დიდი ხუთშაბათი. სამრევლო ტაძარში საძმო აღმართავს ჯვარს, ამ დროს *su cuncordu* ასრულებს *Misere*-ს მომდევნო სტროფს (ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su cuncordu – ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*)
9. ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში. წითელი პარასკევი. გარდამოხსნა სამრევლო ტაძარში საძმოს შესრულებით. ამ დროს *Su cuncordu* ასრულებს *Misere*-ს მომდევნო სტროფს (ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su cuncordu – ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*)
10. ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში. წითელი პარასკევი. კარმინის ორატორიუმის საკურთხეველში მგალობლები და ახალგაზრდა შემსრულებლები იკრიბებიან, *Miserere*-სა და *Gosos* არაფორმალური წარმოდგენის გასამართად (ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su concord – ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*)
11. ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su concord, ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*
12. კასტელსარდო. ქართული ანსამბლი ჟურნალისტი (ქართული ხმები) სარდინიელ, კორსიკელ და ლიგურიელ მომღერლებთან ერთად (მორელის ვიდეოარქივი, 1989)

RENATO MORELLI  
(ITALY)

## TRADITIONAL POLYPHONY IN SARDINIA FOR THE HOLY WEEK

### Introduction

In Sardinia, the popular religious ceremonies during Holy Week are traditionally performed by the choir of the Brotherhood, composed of four specialised singers (Sassu, 1982). The songs themselves are of great musicological interest due to their complex and varying harmonic elaboration, and the great variety of styles of vocal emission (Agamennone, 1996; Arcangeli-Leydi-Morelli-Sassu, 1987; Leydi, 1991).

*Su Cuncordu*, the choir of the Brotherhood, has the role of accompanying all of the dramatic re-enactments of the complex popular rituals. In Sardinia, singing ‘as a chorus’ (in the sense of several performers for each part) has hardly any place: the term *su cuncordu* indicates rather a collection of soloists. In our case, four active members of the Brotherhood, specialised singers with the voice ranges called *bassu*, *oghe*, *contra*, *falsittu* (Macchiarella, 2012).

### Differences between *cantu a tenore* (a *tenore* Singing) and *cantu a cuncordu* (a *cuncordu* singing) Styles

There are several significant differences between *cantu a cuncordu* (a *cuncordu* singing) and the more well known *tenore* style of singing. This latter has evolved from the pastoral sheep herding tradition spanning a thousand years, and has been recognised by UNESCO as a cultural patrimony since 2005. In *canto a tenore*, there are four voices, but the main voice *boghe* has a solo role and it is the only one to sing the actual words of the text. The other voices provide a harmonic and rhythmic accompaniment. The *bassu* and *contra* voices are interdependent and generally sing at the interval of a fifth, while the *mesu boghe* has a more independent role. These songs are sung in the Sardinian language, and make use of a guttural vocal technique (video ex. 1).

In *cantu a cuncordu* (a *cuncordu* singing) there are also four voices: (*bassu*, *oghe*, *contra*, *falsittu*) and they perform the same roles. However, the text is sung by all four of the voices, and it is almost exclusively in Latin, especially during Holy Week. Moreover, the vocal technique used does not require any guttural emission (video ex. 2).

### *Cantu a cuncordu* (a *Cuncordu* Singing) in Context

The practice of *cantu a cuncordu* (a *cuncordu* singing) is generally connected to popular religious festivities, in particular during the most important period of the Sardinian liturgical calendar, Holy Week. There are, however, other moments where *cuncordu* is performed, in both religious and secular settings. The religious repertoire, for example, includes the four parts of the Mass (*Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*), and there is Latin text for various devotional and celebratory occasions (*Vexilla regis*, *Tantum ergo*, *Regina coeli* etc.). There exists, moreover, a large and significant of *gosos*, spiritual songs in the Sardinian language (Macchiarella, 2008).

There are less instances of secular *cuncordu*, but there are examples of love songs and courtship settings, and *cuncordu* may also perform at various ceremonial occasions through the calendar year.

In *cantu a cuncordu* (*a cuncordu* singing) the number of parts is fixed and cannot be changed during the performance. However, in some repertoire, the parts are doubled by extra singers, enriching the depth of the chorale structure, in which can be heard a sort of broadened texture, or *cuncordu* allargato.

### **Same Text, Different Settings**

By definition the *cuncordu* is made up of four voices. This is the most sought after formation which has become the cultural norm, as it reinforces the idea of an ensemble made up of four soloists.

Another interesting fact: in the various regions of Sardinia where *cuncordu* is sung, the text of the songs, especially when in Latin, coincides exactly. The musical components, however, often vary considerably from town to town, even between geographically very close areas (Lortat-Jacob, 1998) (video ex. 3–6).

### **Holy Week**

The most important occasion for *cantu a cuncordu* (*a cuncordu* singing) are the paraliturgical rites during Holy Week, run directly by the various Brotherhoods (Atzori, 2003). These are rituals that are not actually part of the official liturgy of the Catholic Church, but which are generally tolerated by the local clergy. It has however happened in the past that these rites have been forbidden by individual members of the religious community. It is very unfortunate that this prohibition and resulting break with tradition has caused the loss of parts of the *cuncordu* repertoire, already very fragile given its inherent nature as an oral tradition.

These rituals involve processions interspersed with sacred plays in the church which symbolise the various moments of the Passion of Christ. The central feature is the simulacrum of the dead Christ, a wooden statue to human scale with moveable arms (Bernardi, 1991). This realistic statue allows for an extremely realistic staging of the two most important moments of these paraliturgical rites, namely the actual crucifixion or *incravamentu*, and the deposition of Christ's body, or *iscravamentu*.

### **Santulussurgiu**

The deposition of Christ or *iscravamentu* is the central moment in the sacred play, true in all regions of Sardinia where this tradition survives. All other features vary considerably from town to town.

For the sake of brevity, we will only examine the town of Santulussurgiu, where I produced the film *Su Cuncordu* in 1988. This film went on to win the *Fulchignoni Prize* at the Bilan du Film Ethnographique de Jean Rouch in Paris, 1989 (Morelli, 1993).

Santulussurgiu is a town of 3000 in the province of Oristano, with a typical grazing-agricultural and artigianal economy, and a solid cultural and scholastic tradition. The Franciscan friars erected a monastery in Santulussurgiu in 1473. With the intervention of the Dominicans from Sassari, the Brotherhood of Santo Rosario was formed in 1605 (*Sa Cunfraria 'e Su Rosariu*), made up for the most part of workers and shepherds. This Brotherhood, since its founding, has had the

responsibility of organising the sacred plays and choir presentations of Holy Week. Their tradition has remained unbroken through the centuries and continues to this day (Mele, 1989).

Their choir, *su Cuncordu 'e su Rosariu*, is, as tradition requires, formed of four voices. It has retained the traditional repertoire in Latin and Sardinian, which seems to be a positive synthesis between official liturgical texts and those derived from archaic secular sources. Thus, it represents a fusion of the two cultures, which lends intensity and an air of mystery to every one of their performances. The choir has always had a strong following among the local populace who turn out in large numbers to participate in the sacred rituals. Moreover, the population is well aware of its role in preserving a precious spiritual and cultural patrimony.

### **Holy Thursday**

In the parochial church the confraternity re-enact the *Last Supper*; each apostle will take home the consecrated wine and food. The Prior performs the washing of feet (video ex. 7).

When the Mass is finished, the clergy assemble at the Carmine Oratory where *su cuncordu* perform the first verse of the *Misere*. Then a procession is formed to carry statues of Christ and the Madonna to the parochial church. The preacher recalls the Passion and the death of Christ; the crucifixion is emphasised by the erection of the cross, performed by members of the confraternity, while *su cuncordu* sing other verses from the *Misere* (video ex. 8).

### **Good Friday**

When the official liturgy is over, the clergy goes to the church of the Brotherhood. The necessary materials for the liturgy of the Deposition of the body of Christ (*iscravamentu*) are taken in procession to the parochial church. The preacher, re-evoking the Deposition of Christ, directs the silent drama. Several members of the Brotherhood perform the act and two take on the roles of Joseph of Arimatea and Nicodemus. The performance is accompanied by the *su cuncordu* who sing *gosos* songs: hymns of praise in the Sardinian language (video ex. 9).

Then the Crucified Christ and the Madonna are taken by procession through the village streets to the sound of the *Miserere*. When they arrive at the Carmine Oratory, the body of Christ is offered up for popular devotion. When the acts of contrition are concluded, the Brothers replace the statue of Christ in the urn that will protect it until Ash Wednesday of the following year. Later, groups of experienced singers and young hopefuls gather in the sacristy for an informal performance of the *Miserere* and the *Gosos*. This provides the opportunity to select the new *cuncordu* members that will be called to replace the old when considered necessary (video ex. 10).

After midnight, the religious songs are abandoned and the explicitly secular phase of the festivities begins with choral performances that continue through the night until dawn (video ex. 11).

### **Origin of the Rite. Spanish Influence**

After the Byzantine Period (534–1054) Sardinia passed to Aragonese rule (1323–1479), later passing into the hands of the Spaniards, who ruled until 1720. The original statutes of some Sardinian brotherhoods are actually in Spanish, and date back to the Aragonese-Spanish era. The statues of Christ with their moveable limbs can also be traced to original Spanish models, and it is not by chance that various historians have linked features of the Sardinian paraliturgical rites to the edifying counter-reform theatre of Spanish origin (Mele, 2002).

In order to verify these traces, I undertook a research project during the Eighties, together with



Pietro Sassu. We knew that during the civil war, most of the Christ statues with moveable limbs in Spain had been burnt and destroyed. With these statues had disappeared also the related paraliturgical rites of the Deposition of Christ, in Spanish, called *Desiendimiento*.

However, we had heard rumours of a place where the tradition had survived. After careful research, we found significant traces in Alcalà del Rio, a city not far from Seville. Here the ritual of *Desiendimiento* were still alive and in use. They were almost exactly the same as similar rituals in Sardinia, but with a few significant differences. They were only presented at the end of liturgical services, inside the closed church, and in the presence of ably a handful of the faithful. Unlike in Sardinia, they were not, in fact, the key moment of Good Friday. But a more important difference regards the actual singing; there does not exist anywhere in Spain a tradition of a four solo voice choir like the Sardinian *cuncordu*. The only musical moment was the performance of *saetas*, short verses sung by one singer in strictly monodic form.

### **Origin of the Songs. *Falsobordone* (*Faux Bourdon*)**

The hypothesis of the probable Spanish origin of the paraliturgical rituals of the Deposition appear to be well founded. However, regarding the origins of the songs, scientific research is still far from a complete explanation. Recent research has uncovered a possible link between the Sardinian *cuncordu* and “*falsobordone*” (*Faux bourdon*), a harmonisation technique that was used in the late mediaeval and early renaissance (Macchiarella, 1995). In its most basic form, *falsobordone* consists of a cantus firmus together with other parts at the interval of a sixth, with a Perfect Fourth in the bass part. Essentially, *falsobordone* was a simple harmonisation technique for three or four parts from one line of song. It was very short, and corresponded usually to one verse of a psalm.

The Council of Trent allowed the spread of the *falsobordone* technique throughout the Catholic world. It was a simple polyphonic practice which guaranteed the purity and comprehension of the text. Cardinal Borromeo, Archbishop of Milano 1566–1584, directly inspired numerous collections of religious music based on *falsobordone* by such authors as Agostino Resta, Valerio Bona, Vincenzo Ruffo and Orfeo Vecchi.

The singing of *falsobordone* was the responsibility of specific singers. It should be remembered that up until the Second Vatican Council (1963–1965), religious song within liturgical services was only practised by the clergy and male voices specifically trained for liturgical part singing. Through this practise, the *falsobordone* technique then entered into use by the secular Brotherhoods, an institution strengthened also by the Council of Trent. It is precisely in the context of the Brotherhoods that the *falsobordone* most likely arrived in Sardinia, although it is true that precise historical records can not be provided.

### **Origin of the Songs. Byzantine Influence**

While even more uncertain and undocumented, there is another hypothesis for the origin of the *canto a cuncordu*, namely, a possible relation to the Byzantine tradition. The Byzantine presence is documented from the Byzantine annexation of Sardinia in 534 up until 1054, the year of the schism between the Catholic and Orthodox Church. Forms of Byzantium liturgy have been verified in Sardinia through various written sources (Martorelli, 2010). In all of the areas where the tradition of *cantu a cuncordu* (*a cuncordu singing*) have been preserved to present day, the presence of important ecclesiastic institutions has been historically documented, especially monastic centres, dating from the first Byzantine installations of the Basilians and Studites.

The Basilian monks built their monasteries on the worship sites of pagan cults, and constructed their cells around their churches (*cumbessias*). They spread the Gospel to the Barbagian shepherds, and introduced to these peoples the cultivation of fruit trees, including apples, figs and olives. This fruit was their sustenance during times of abstinence and fasting. The monks also introduced grape varieties such as *muscat* and *malvasia* for the production of sweet wines for use in the Mass. They practised the rites of the Orthodox Church, dedicating their churches to saints from the Greek calendar.

After the schism, the Byzantine monks were progressively replaced by Benadictines and Franciscans, although the Byzantine cultural and spiritual heritage continued for quite some time.

### Sardinia and Georgia

To verify a possible relationship with the Byzantine tradition, I invited the Georgian choir *Journalist* (later *Georgian Voices*) to Sardinia in 1989, and organised a concert in Castelsardo, together with important singers from Sardinia, Corsica and Liguria. Many of the video examples that we have seen are taken from a recording made during this event in Castelsardo (video ex. 12).

### References

- Agamennone, Maurizio. (Editor). (1996). *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*. Venezia: Il Cardo
- Arcangeli, Pier Giuseppe. Leydi, Roberto. Morelli, Renato. Sassu, Pietro. (1987). *Canti liturgici di tradizione orale*. Milano: Booklet, LPs Albatros ALB 21 (reprint, Udine, Nota, Geos CD Book 571/4, 2011)
- Atzori, Mario. (2003). *Settimana Santa in Sardegna e Corsica*. Sassari: EDES
- Bernardi, Claudio. (1991). *La drammaturgia della Settimana Santa*. Milano: Vita e Pensiero
- Leydi, Roberto. (1991). *L'altra musica*. Firenze-Milano: Giunti-Ricordi
- Lortat-Jacob, Bernard. (1998). *Chants de Passion. Au coeur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris: Les éditions du Cerf
- Macchiarella, Ignazio. (1995). *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca: Libreria Musicale Italiana
- Macchiarella, Ignazio. (2008). "Harmonizing in the Islands. Overview of the multipart singing by chording in Sardinia, Corsica, and Sicily". In: *The international symposium in Vienna: European voices I. Multipart singing in the Balkans and in the Mediterranean. Proceedings*. Pp. 103–158. Editors: Ahmedaja Ardian and Haid, Gerlinde. Wien: Boehlau Verlag
- Macchiarella, Ignazio. (2012). "Theorizing on multipart music making". In: *Multipart music. a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, pp. 7–22. Editor: Macchiarella, I
- Martorelli, Monica. (2010). "Insediamenti monastici in Sardegna dalle origini al XV secolo: linee essenziali". In: *Ri Me Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, #4: pp. 39–72. A Mediterra-

nean Crossroads. 12th Annual Mediterranean Studies Congress

Mele, Giampaolo. (1989). *La passione di Nostro Signore Gesù Cristo. Testi liturgici, paraliturgici e musicali in un manoscritto sardo del Settecento*. Oristano: S'Alvure

Mele, Giampaolo. (2002). "Vox viva" versus "vox mortua". Problemi storici sulle fonti della polivocalità liturgica sarda tra Medioevo ed Età Spagnola.. In: *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*. Pp. 311–332. Editors: Cattin, Giulio and Gallo, A. Bologna: Il Mulino

Morelli, Renato. (1993). *Su Cuncordu. Antropologia visiva e canto liturgico popolare a Santulussurgiu*. In: *Antropologia della musica e culture mediterranee, atti del convegno di studi*. Pp. 225–245. Editor: Magrini, T. Bologna: Il Mulino

Sassu, Pietro. (1982). *La musica di tradizione orale*. Editor: Brigaglia, M. La Sardegna. Cagliari: Della Torre

### Video examples

1. Example of *Cantu a tenore* (a tenore singing) style, with the historic group *Tenores di Bitti*. Filmed by author in Sassari in 1984 (video archive Morelli)
2. Example of *Cantu a cuncordu* (a cuncordu singing) style, with the *cuncordu di Castelsardo*. Filmed by author in 1989. Song for Holy Week in Latin: *Jesu in monumento novo tumulato* (video archive Morelli)
3. Example of a *Stabat Mater dolorosa* as performed by two different *cuncordu*. Filmed by author in 1989. The first is the *cuncordu di Castelsardo* (video archive Morelli)
4. The same text *Stabat Mater dolorosa* as performed by a *cuncordu di Bosa* (video archive Morelli)
5. Example of a *Miserere* (psalm 50), as performed by two different *cuncordu*, which I filmed in 1989. The first is the *cuncordu di Castelsardo* which I filmed in 1989 (video archive Morelli)
6. The same text *Miserere* (psalm 50) as performed by a *cuncordu di Bosa* (video archive Morelli)
7. Holy Week in Santulussurgiu. Holy Thursday. In the parochial church the confraternity re-enact the *Last Supper* (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)
8. Holy Week in Santulussurgiu. Holy Thursday. Erection of the cross in the parochial church, performed by members of the confraternity, while *su cuncordu* sing other verses from the *Misere* (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)
9. Holy Week in Santulussurgiu. Good Friday. Deposition of the body of Christ (*iscravamentu*) in the parochial church, performed by members of the confraternity, while *su cuncordu* sing other verses from the *Misere* (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)
10. Holy Week in Santulussurgiu. Good Friday. In the Carmine Oratory many several groups of experienced singers and young hopefuls gather in the sacristy for an informal performance of the *Miserere* and the *Gosos* (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)

11. Holy Week in Santulussurgiu. Good Friday. In the Carmine Oratory, after midnight, the religious songs are abandoned and the explicitly secular phase of the festivities begins with choral performances (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)
12. Castelsardo. The Georgian choir *Jurnalist* (later *Georgian Voices*) together with important singers from Sardinia, Corsica and Liguria (video archive Morelli, 1989)

**სურათი 1.** კასტელსარდო-ლუნისანტი, 1990 წ. რენატო მორელის ფოტო

**Figure 1.** Castelsardo-Lunissanti, 1990. Photo by Renato Morelli



**სურათი 2.** კასტელსარდო-ლუნისანტი, 1990 წ. რენატო მორელის ფოტო

**Figure 2.** Castelsardo-Lunissanti, 1990. Photo by Renato Morelli





**სურათი 2.** კასტელსარდო-ისკრავამენტუ, 1990 წ. რენატო მორელის ფოტო  
**Figure 2.** Castelsardo-Iscravamentu, 1990. Photo by Renato Morelli



**შუა საუკუნეების ქართული და ევროპული  
მრავალხმიანობა: რამდენიმე პარალელი**

ამ მოხსენების სტიმული გახდა 2012 წლის სიმპოზიუმის მრგვალი მაგიდა, რომელიც ძველი ევროპული და ქართული პოლიფონიის შედარებითი კვლევის საქმეში გადადგმული პირველი ნაბიჯი იყო – მასში პირველად ერთობლივად მონაწილეობდნენ და ქართული გალობის პრობლემატიკაზე მსჯელობდნენ ქართველი და ევროპელი მკვლევრები.

\*\*\*

ევროპული აზროვნებისა და კულტურისათვის დამახასიათებელია სწრაფვა სამყაროს ანალიტიკური შემეცნებისა და სისტემურობისაკენ. ამ უზოგადესი მიზეზის, ასევე ნოტაციის შემოღების გამო, შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ევროპული მუსიკა ისეთი სახითაა შემონახული, რომ მასში კარგად ჩანს სხვადასხვა პერიოდის, სკოლისა თუ სტილის მუსიკალური აზროვნების მრავალფეროვნება და თავისებურებანი.

ცნება „შუა საუკუნეების ევროპული მრავალხმიანობა“ მოიცავს *ars antique*-სა (ადრეული შუა საუკუნეებიდან XIII საუკუნის ჩათვლით) და *ars nova*-ს (XIV ს.) ეპოქების მუსიკალურ ხელოვნებას: ადრეულ პარალელურ (IX-X ს.), თავისუფალ (XI-XII ს.), მელოზმატიკურ (XII ს.) და მეტრიზებულ (XII-XIII ს.) ორგანუმებს; ისეთ ფორმა-ჟანრებს, როგორიცაა სეკვენცია, ტროპი, კლაუზულა, გიმელი, ჰოკეტი, დისკანტი, კონდუქტი, მოტეტი... საერო ჟანრებს – ლე, ვირელე, შანსონი, კაჩა, ბალადა, რონდო, კანცონა, მადრიგალი....

განსხვავება ენობრივი თუ ფაქტურული, ჰარმონიისა თუ რიტმიკის ორგანიზების თვალსაზრისით, IX-XIV საუკუნეების ევროპულ ჟანრებსა და სტილებს შორის დიდია, თუმცა, მათ უთუოდ აქვთ საზიარო მხატვრულ-ესთეტიკური და ინტონაციურ-კომპოზიციური თავისებურებანი (Reece, 1940; Evdokimova, 1983; Livanova, 1983). ეს გარემოება აუცილებლად უნდა იქნას გათვალისწინებული ქართული და ევროპული პოლიფონიების კომპარატიული ანალიზისას, რათა შედარება მოხდეს, როგორც ზოგად ევროპულ, ისე ეპოქალურ თუ კომპოზიტორულ სტილურ და ჟანრულ მახასიათებლებთან.

როგორც მეცნიერები მიიჩნევენ (შ. ნუცუბიძე, ლოსევი), „აღმოსავლური“, ანუ ქართული რენესანსის არსებობა, ევროპულთან შედარებით, 2 საუკუნით ადრე დასტურდება. ამის მიუხედავად, ქართულ მუსიკაში ამ აზროვნების გამოვლენა შედარებით ნაკლებადაა შესწავლილი<sup>1</sup>. ცხადია, რომ ევროპული რენესანსის პოლიფონიური მუსიკა მისი მაღალგანვითარებული იმიტაციური კონტრაპუნქტული ტექნიკისა და ტონალურ აზროვნებასთან მიახლოებული ჰარმონიის გამო, მნიშვნელოვნად განსხვავდება არა თუ ქართული, არამედ ევროპული შუა საუკუნეების მუსიკისგანაც. ამასთან, ფაქტურისა თუ ჰარმონიის ორგანიზების დიამეტრული სხვაობის მიუხედავად, რენესანსული

მუსიკალური ესთეტიკისა და აზროვნების ევროპული და ქართული პარადიგმებიც და მუსიკალურ ფორმასა და ენაში მათი გამოვლინება-განხორციელების თავისებურებებიც მოელის კომპარატიულ შესწავლას.

როგორც ვხედავთ, საკვლევი თემა მეტად ღრმაა, ხოლო მასალა – უზღვაო. შეუძლებელია საკონფერენციო მოხსენებაში ამ საკითხის თუნდაც ზედაპირულად მოცვა. შესაბამისად, წინამდებარე მოხსენება საკითხის მხოლოდ დასმას წარმოადგენს. ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთი პრობლემით შემოვიფარგლებით.

\*\*\*

ძველ ევროპულ და ქართულ პოლიფონიებს შორის ყველაზე მთავარი პარალელი და სხვა დანარჩენ მსგავსებათა განმსაზღვრელი არის მათი მონათესავე ესთეტიკური აზროვნება. სწორედ მუსიკაში მხატვრული ფორმებითა და ენით განხორციელებული ზოგად-ქრისტიანული მსოფლმხედველობა, ანუ ქრისტიანული მუსიკალური ესთეტიკა არის ის უძირითადესი წანამძღვარი, რაც განაპირობებს ამ ორი დაშორებული მუსიკალური სამყაროს ინტონაციურ პარალელებს.

რა თქმა უნდა, ქრისტიანობასთან ერთად, ამ ორი პოლიფონიის მაფორმირებელი, ასევე, ეროვნული თუ რეგიონული მხატვრული აზროვნებაცაა და ისტორიულ-სოციალური ფაქტორებიც. სწორედ ეს განაპირობებს სხვადასხვა რეგიონისა და ერის კულტურათა მსგავსება-განსხვავებებს.

მსოფლიო მუსიკალურ მოვლენათაგან, ქართული გალობის ესთეტიკა ყველაზე მეტად უახლოვდება წმიდა პაპის, გრიგორი დიდის მონოდიის, ასევე ადრეული ევროპული მრავალხმიანობის და *ars antique*-ს ესთეტიკას. საერთო რელიგიურ-ესთეტიკური კატეგორიებით განპირობებული ეს მსგავსება ვლინდება, უპირველეს ყოვლისა, მელოდიკის, ფორმულებრივ აზროვნებაზე დამყარებული კომპოზიციის, მოდალური ჰარმონიისა და ფაქტურულ-პოლიფონიური აზროვნების თავისებურებებში. ამ განსხვავებული ტრადიციების ცალკეულ მხარეთა მსგავსების შესახებ მრავალ მეცნიერს და მკვლევარს აქვს გამოთქმული აზრი (არაყიშვილი, 1925; Nadel, 2010; იაშვილი, 1975: 78–80; Конен, 1975: 395; წურწუშია, 2005: 55–56; შულღიაშვილი, 2006).

ესთეტიკურ-მხატვრული, ჰარმონიული თუ ფაქტურული ასოციაციები, რომელთაც ამ ეკლესიების სახელოვნებო და, მათ შორის, სამგალობლო ტრადიციები ინვენს, მათ სიძველესა და დღეს გაყოფილი ეკლესიების ოდინდელ ერთობაზე მეტყველებს.

\*\*\*

ბიზანტიური ერთხმიანი, ქართული მრავალხმიანი და ევროპული საეკლესიო მუსიკა ნოტაციის შემოღებამდე ქმნადობა-განვითარების მსგავს გზას გადიოდა. ვგულისხმობთ ნახევრად ფიქსირებულ, ზეპირ-იმპროვიზაციულ აზროვნებას, რომელზეც ზემოქმედებდა ეროვნული მუსიკის სხვადასხვა პლასტების (როგორც თანადროული, ასევე ქრისტიანობამდელი) სააზროვნო ტრადიციები. წირვის ძირითად საგალობლებს ტაძარში მრევლი გალობდა (ევროპაში ეს ტრადიცია ჩვენს დრომდეა შენარჩუნებული). მრევლისა თუ მათგან გამოყოფილ პროფესიონალ მგალობელთა მხატვრულ აზროვნებაში ეთნოფსიქოლოგიის, ეროვნულ-ხალხური მომენტის არსებობა გარდაუვალი ფაქტია (მით უმეტეს, შუა საუკუნეებში). ევროპულ პროფესიულ სასულიერო მუსიკაში ნოტაციის შემოღებამ მუსიკის ეს სფერო საეროსაგან გამიჯნა, რის შედეგად მან მრავალფეროვანი განვითარება ჰპოვა.

ქართულმა მუსიკამ კი, ობიექტურ-ისტორიული გარემოებების გამო, განვითარებისა თუ ფიქსაციის სხვა გზა განვლო. მან ბოლომდე შეინარჩუნა განვითარების ტრადიციული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხარეები: ანომიმურობა, ნოტაციისა და მუსიკის ზედმინვენით ფიქსირების არარსებობა, ზეპირი გადაცემა თაობიდან თაობაზე, იმპროვიზაციულობა, მუსიკალური მასალის მუდმივი გარდაქმნა-ვარირების პროცესი.

აღნიშნულის გამო, დღემდე მოსულ ქართულ მრავალხმიან მუსიკაში, სხვადასხვა ეპოქის ფენების გამოყოფა მხოლოდ მეცნიერული აბსტრაქტიზებისა და ვარაუდების გზით თუ გვიხდება. ამ მხრივ, ქართული და ევროპული მრავალხმიანობები და მათი თეორიები მნიშვნელოვნად განსხვავდება.

\*\*\*

მელოდიური აზროვნებისა და მელოდიის ფორმირების ტექნიკის თვალსაზრისით, შესაძლებელია გარკვეული პარალელების დანახვა ქართულ და ევროპულ შუა საუკუნეების პოლიფონიებს შორის. უპირველესი საერთო მახასიათებელი, რა თქმა უნდა, არის მელოდიკის ესთეტიკა. მდორე, ტალღოვანი კონტურის, მცირე ინტერვალებით შემომღერებიდან აღმოცენებული მიკრომოტივებით აგებული მშვიდი, ამაღლებული, გასხვივოსნებული მელოდიის იდეა ახასიათებს როგორც ქართულ საგალობელს, ასევე გრიგორისეულ ქორალს და ყველა სახის ადრეულ ევროპულ ორგანუმს. ასევე საერთო ნიშანია მელოდიისა და კომპოზიციის სხვადასხვა სიდიდის ფორმულებით აგების ტექნიკა და პერიოდულობის არარსებობა. XII–XIII საუკუნეებიდან, ევროპულ საეკლესიო მუსიკაში უკვე იჩენს თავს მოდალური რიტმიკა, დამახასიათებელ მოდუსთა და რიტმულ ნაგებობათა პერიოდულობით და ნიშანდობლივი სამნილადობით. მისი მელოდიური სამყარო მნიშვნელოვნად განსხვავდება ქართული გალობის მელოდიკისაგან, განსაკუთრებით რიტმიკის სამნილადობის გამო, რაც ქართულ საგალობელში, პრაქტიკულად, არ გვხვდება. თუმცაღა, შესაძლებელია, ინტონაციური პარალელები ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში დავინახოთ, რომლისთვისაც სამნილადობა ჩვეულებრივი მოვლენაა (მაგ. 1).

\*\*\*

ქართულ და ევროპულ მრავალხმიანობებს შორის ინტონაციური პარალელები ყველაზე მეტად მოდალური ჰარმონიის სფეროში ვლინდება. ორივე მუსიკალურ სამყაროს მოდალური აზროვნების ცნობილი თავისებურებები ახასიათებს – დიატონური ბგერათრიგები და კილოები; ერთი კომპოზიციის მანძილზე ცვალებადი სხვადასხვა სიმძაფრის კილოური ცენტრები; მელოდიური მდინარების უპირატესობა ჰარმონიულ ვერტიკალზე და, შედეგად, კონსონანსურ ჰარმონიულ წყობაში დისონანსური საწყისის ემანსიპაცია; კვარტა-კვინტური ნაგებობების სიხშირე და ა.შ.

ვ. ჟღენტი აღნიშნავს (ჟღენტი, 2005: 228), რომ შუა საუკუნეების ქართული და ევროპული სამხმიანობის ჰარმონიულ ვერტიკალს ახასიათებს იდენტური თანაჟღერადობების<sup>2</sup> გამოყენება (მაგ. 2). მეცნიერი დასძენს, რომ ევროპულ პოლიფონიაში გამოიყენება როგორც მონოინტერვალური, ასევე პოლიინტერვალური თანაჟღერადობები, რომელთაგან ზოგიერთი (განსაკუთრებით კვინტ-ნონ-აკორდი) მეტად დამახასიათებელია ჩვენი ძველი მუსიკისათვის.

მართლაც, აქ მოყვანილი, განსაკუთრებით კი, კვარტული და კვინტური ინტერვა-



ლიკით ფორმირებული თანაჟღერადობები, ქართული მრავალხმიანობის ტიპურ, იმანენტურ ვერტიკალურ ნაგებობებს წარმოადგენს.

მაგალითად, წარმოდგენილ პირველ ნიმუშშიც ცხადად ჩანს მოდალური სააზროვნო პრინციპების მოქმედება. განსაკუთრებით თვალშისაცემია კვარტა-კვინტური ნაგებობების სიხშირე, მათ შორის, ფინალისად კვინტ-ოქტაკორდის გამოყენება. ეს უკანასკნელი, ერთი მხრივ, ნამდვილად აღძრავს ასოციაციებს ქართულ მრავალხმიანობასთან, მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ აკორდით დამთავრება ქართული მრავალხმიანი „გემოვნებისათვის“ რამდენადმე უჩვეულოა, ვინაიდან, ამ თანაჟღერადობის ფინალისად გამოყენება ქართულ გალობაში იშვიათად – შიდა კადანსებში გვხვდება და არც ხალხურ სიმღერაშია ხშირი მოვლენა.

მიგვაჩნია, რომ ევროპული და ქართული მრავალხმიანობების ყველაზე დიდი მსგავსება, ჰარმონიული ენის ელემენტთაგან, კადანსებში მჟღავნდება. ეს, ალბათ, არცაა გასაკვირი, რადგანაც დიატონური კილოების ცენტრებზე მიმართული საკადანსო ნაგებობები, თავისთავად, მსგავსი ინტონაციური თავისებურებების არიან. ქართული გალობის თვითმყოფადობასთან ერთად, საგალობლების კადანსების ძველ ევროპულ პოლიფონიასთან პარალელს ჯერ კიდევ დ. არაყიშვილი აღნიშნავდა (ჯავახიშვილი, 1990: 23).

საილუსტრაციოდ მოვიხმობთ დამაბოლოვებელ ნაგებობებს შუა საუკუნეების ევროპული პოლიფონიის სხვადასხვა ნიმუშებიდან: XII საუკუნის ორხმიანი მელიზმატიკური ორგანუმის, ტროპის *Cunctipotens Genitor Deus* (მაგ. 3, აუდიომაგ. 1) საკადანსო ნაგებობები a ეოლიურსა და g მიქსოლიდიურ კილოებში, ბანის სახასიათო მოძრაობით I-VII-I და ზედა ხმაში მელიზმატიკურ-იმპროვიზაციული მელოდიით, მართლაც აღძრავს ასოციაციებს ქართული მუსიკის ინტონაციურ სამყაროსთან, განსაკუთრებით მუსიკალურ ფოლკლორთან (ქართლურ, ლაზურ, აჭარულ და მესხურ სიმღერებთან).

ქართულ მრავალხმიანობაში ხშირად გამოყენებული კადანსი VII-I, ფინალისად კვინტით, ხშირად გვხვდება როგორც მელიზმატიკურ ორგანუმში (მაგ. 4), აგრეთვე *ars antique*-ს სხვა ჟანრებშიც. თუმცაღა, ამ მუსიკისათვის დამახასიათებელი სხვა სახის კადანსების სიჭარბის გამო, ამ კადანსს *ars antique*-ს სახასიათო სტილურ მოვლენას ვერ ვუწოდებთ, განსხვავებით ქართული სიმღერა-გალობლისაგან, სადაც კვინტური კადანსების უდიდესი რაოდენობა სწორედ ასეთია.

ქართული პოლიფონიური კადანსების ასოციაციებს ჰბადებს სამხმიანი ტროპის *Congraudeant catholici*-ის (მაგ. 5, აუდიომაგ. 2) ხმათა წყვილების (I-II; I-III; II-III) ურთიერთმეწყობა და ინტერვალური კოორდინაცია; კადანსები, ქვედა ბგერების სახასიათო მოძრაობით საფეხურებზე (II)-I-VII-I, ან I-VI-VII-I და, განსაკუთრებით, ბოლო საკადანსო ნაგებობაში მოძრავი, მელიზმატიკური ხმის ფიგურაციით, ასე რომ ჩამოჰგავს ქართლ-კახური, სვეტიცხოვლის სკოლის საგალობლების ცნობილ კადანსს. მსგავსებას ანეიტრალებს, ფინალისში, ქართული სმენისათვის მოსალოდნელი კვინტის ან უნისონის ნაცვლად კილოურ ცენტრზე აგებული ტერციის აჟღერება და მხოლოდ ამის შემდეგ გადასვლა უნისონზე.

შემდეგ მაგალითად მოგვყავს, *ars nova*-ს ეპოქის ანონიმი ავტორის მოტეტი. აღსანიშნავია, რომ მოტეტის კომპოზიციური პარადიგმა, უცხოა ქართული მრავალხმიანობისათვის. მაგალითად მოყვანილ მოტეტში გამოყენებულია მოდალური რიტმიკა, ხოლო ტენორის იზორიტმულ ოსტინატოზე დაშენებული ზედა ხმები შეწყობილნი არიან ორმაგი კონტრაპუნქტით – პირველ ექვს ტაქტში მათ განსხვავებული მელოდიები



აქვთ, შემდეგ ექვს ტაქტში კი ზედა ხმა იმეორებს შუა ხმის მელოდიას, ხოლო შუა ხმა – ზედა ხმისას. ამის მიუხედავად, ქართულისაგან ასეთი განსხვავებული ჟანრისა და აღნაგობის ნიმუშშიც კი შეიძლება გარკვეული პარალელების დანახვა ძველ ქართულ ინტონაციურ სამყაროსთან. პირველ რიგში, ეს არის კვლავ და კვლავ, დიატონურ კილოთა ცენტრებზე მიმართული საკადანსო ნაგებობები. მათგან ბოლო, განსაცვიფრებლად „ქართულად“ ჟღერს (მაგ. 6)<sup>3</sup>. 1, 4 და 6 მაგალითებთან კვარტა-კვინტური ჰარმონიის, კადანსებისა და ზოგადი ინტონაციური მსგავსებით გამოირჩევა 4–7 აუდიომაგალითები, ხოლო №8 აუდიომაგალითში 33–60 წამებზე ინტონაციური მსგავსება „გამშვენებულ“ ქართულ საგალობლებთან – განსაკუთრებულია<sup>4</sup>.

ისეთ მცირე მასშტაბის კვლევაშიც კი, როგორიც ჩვენ განვახორციელეთ, ჩანს, რომ მიუხედავად რიტმიკისა და გამოყენებულ პოლიფონიურ-ფაქტურულ მეთოდთა განსხვავებებისა და, ზოგადად, მიუხედავად ინტონაციური სხვაობისა, შუა საუკუნეების ქართულ და ევროპულ მრავალხმიანობას გააჩნია რიგი სააზროვნო და ინტონაციური პარალელები, რომელნიც, უპირველეს ყოვლისა, მათ ესთეტიკურ, მელოდიურ და ჰარმონიულ, თავისებურებებში ვლინდება.

\*\*\*

როგორც ცნობილია, ევროპული პროფესიული საეკლესიო მრავალხმიანობის პირველი ნიმუშები წარმოიშვა გრიგორისეული ქორალის მელოდიის სხვადასხვა ხმაში კონსონანსური (იმ ეპოქების გაგებით) ინტერვალებით (კვარტა, კვინტა, ოქტავა) დუბლირების შედეგად.

პარალელური ორგანუმის ეპოქის ფაქტურული აზროვნებისათვის დამახასიათებელია: ფაქტურის ვერტიკალური პარამეტრის გააზრება-ორგანიზება, ერთხმიანი ხაზის განშრევება ორ-, სამ-, ოთხხმიან ჰომორიტმულ ჰეტეროფონიულ ნაკადად, რომლის ფაქტურაც სიღრმისეული განზომილების, ხმათა რელიეფური წარმოჩენის გარეშეა ორგანიზებული, რის გამოც მხატვრული სივრცე არა სამგანზომილებიანი, არამედ, „ბრტყელია“.

ქართულ თუ უცხოურ მუსიკოლოგიაში აღნიშნულია პარალელური ორგანუმისა (*organum purum*) და ქართული საეკლესიო მრავალხმიანობის „არქაული“ ნიმუშების მსგავსება (ჯავახიშვილი, 1990: 26–32; შულღიაშვილი, 2006: 34–35, Nadel, 2010: 11).

ქართული გალობის ამ უძველეს შრეს ახასიათებს ხმათა პარალელიზმი – კვარტ-ოქტაკორდებით მოძრაობა. როგორც ცნობილია, ფილიმონ ქორიძე ასეთ საგალობლებს უწოდებს „სასწავლებელ ხმებს“, რომელნიც განკუთვნილნი იყვნენ მრავალხმიანი გალობის პირველი, სასწავლო ეტაპისათვის (ქორიძე, 1896). პარალელური ორგანუმის მსგავსად, ამ ეტაპის მუსიკალური მასალა ჩვენშიც მცირე რაოდენობითაა შემორჩენილი. დ. შულღიაშვილი პარალელს ავლებს ფსევდო-ჰუკბალდის ტრაქტატებში (IX-X ს.) მოცემულ *organum purum*-ისა და დიდ მანძილზე არქაული, კვარტა-კვინტური და ოქტავური პარალელიზმით კონფიგურირებული ფაქტურის მქონე შემოქმედის სკოლის ჰიმნს დაღაცათუ ნებსით თვისით -ს შორის (აუდიომაგ. 9) (შულღიაშვილი, 2006: 34–35).

როგორც ვხედავთ, ამ ნიმუშებში (მაგ. 7), ხმათა რაოდენობის მიუხედავად, პარალელური მოძრაობის მაკოორდინირებელი ინტერვალების და ჟღერადობის ფონურ-ინტონაციური ასპექტების მსგავსება აშკარაა.

პროფ. ს. რანკინი 2012 წლის სიმპოზიუმზე აღნიშნავდა, რომ კვინტებისა და

ოქტავეების პარალელიზმი ხშირადაა მრავალხმიანი ხმათასვლის საფუძველი, თუმცა, „მას არასდროს უნახავს ან გაუგია, რომ ის ზუსტია“ მთელი კომპოზიციის მანძილზე (რანკინი, 2014: 464).

მართლაც, ჩვენამდე მოღწეულ კვარტა-კვინტური ჰეტეროფონიით აგებულ ქართულ საგალობელთა ფრაგმენტებშიც არაა მთელი მუსიკალური ფორმის მანძილზე მკაცრი პარალელიზმით აგებული ფაქტურა – ასეთ სეგმენტებს ენაცვლება მეტ-ნაკლებად პოლიფონიზებული ფრაგმენტები, განსაკუთრებით, კადანსებში.

საფიქრებელია, რომ მთელი კომპოზიციის მანძილზე გამჭოლი პარალელიზმი ორგანუმსა და ქართულ საგალობელს არსებობის მხოლოდ პირველად ეტაპზე თუ ახასიათებდა. სავარაუდოდ, მუსიკალური აზრის განვითარება-გაფორმების ლოგიკა, უცილობლივ, ადრეულ საუკუნეებშივე მოითხოვდა ფორმის საკვანძო მომენტების, განსაკუთრებით, ცეზურების, ინტონაციური, ჰარმონიული და ფაქტურული ხერხებით (საპირისპირო მოძრაობა და ა.შ.) სტრუქტურირებას, რაც მრავალხმიანი განსხვავებულ-ინტონაციური, კადანსების წარმოშობას განაპირობებს. სწორედ ასეთია ჩვენამდე მოსული კვარტა-კვინტური თუ ტერციული პარალელიზმით კონფიგურირებული ფაქტურის მქონე საგალობლები.

იგივე თავისებურება ახასიათებს თავისუფალ ორგანუმს (მაგ. 8, აუდიომაგ. 1). „დიაფონიის“ ამ სტილს გამოარჩევს საპირისპირო მოძრაობების სიხშირე, რიგ ნიმუშებში ხშირია ხმების გადაჯვარედინებაც.

ცნობილია, რომ მრავალხმიან ფაქტურაში მელიზმატიკური მელოდიური ნაგებობის წარმოქმნის ერთ-ერთი წანამძღვარი იყო გრეგორისეული მონოდიის იუბილაციები, მელიზმატიკური სტილი. ორხმიანობაში პოლიფონიზმის მატების შემდგომი ეტაპია თავისუფალი ორგანუმი, რომელშიც სილაბური აგებულების *cantus*-ს – ქვედა ხმას უერთდება მელიზმატიკური აგებულების ზედა ხმა.

მელიზმატიკური ორგანუმის ფაქტურული კონფიგურაციისათვის ნიშანდობლივია: *cantus firmus*-ის რელიეფური ფუნქციის წარმოჩენა, ხმათასვლის სხვადასხვა სახეების თანდათანობით განვითარება, ორგანუმში არაპარალელური სვლების გაჩენა, ხმების ჰომორიტმულობის რღვევა, მათი დიფერენცირება რელიეფურ და ფონურ ხმებად. ვლინდება და ვითარდება მუსიკალურ-ფაქტურული სივრცის მესამე (ჰორიზონტალთან და ვერტიკალთან ერთად) კოორდინატი – სიღრმის განზომილება.

მსგავსი ფაქტურული ორგანიზაცია ახასიათებს ქართული გალობის სამივე სკოლის საგალობელთა უმრავლესობას, ე.წ. „სადა კილოსა“ და „ნამდვილ კილოს“<sup>5</sup> რომ განეკუთვნებიან, რომლებშიც ხმათა სვლა ზომიერად (საშუალო ხარისხით) პოლიფონიზებულია.

აქვე აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ, ერთი მხრივ, ინტონაციური საქცევების, დიატონური კადანსების, ფაქტურის კონფიგურირებისა და ხმათა ურთიერთიმართების თვალსაზრისით, მსგავსება მელიზმატიკურ ორგანუმსა და ქართულ საგალობელს შორის აშკარაა. მაგრამ, ამასთან, უპირველესად ხმების რაოდენობის (და სხვა ობიექტური ფაქტორების) გამო, ზუსტი ანალოგიების მოძებნა ორხმიან ორგანუმსა და სამხმიან ქართულ საგალობლებს შორის შეუძლებელია. თუმცადა, როგორც ზემოთ დავინახეთ, სავსებით შესაძლებელია საუბარი ქართული საგალობლებისა და ფოლკლორული სიმღერების ცალკეულ ფრაგმენტთა ინტონაციურ მსგავსებაზე XIII–XIV საუკუნეების სხვადასხვა ჟანრის ევროპულ ნაწარმოებებთან (მაგ. 1, 5, 6; აუდიომაგ. 4–7).

\*\*\*

ორგანუმის ჟანრში, *vox principalis* (მთავარი ხმა) ან *tenor* (ვისაც უჭირავს, მპყრობელი) ფაქტურის ქვედა ხმაა, რომლის პარტიაც წარმოადგენს ტრადიციულ გრიგორიულ საგალობელს, ხოლო მასზე პარალელურად, თავისუფალი კონტურით ან მელიზმატიკური პრინციპით შეწყობილია დამატებითი *vox organalis* (ორგანალური, ან ორგანუმული ხმა). *vox organalis* XII–XIII საუკუნეების 2-4-ხმიან ორგანუმებში უკვე რამდენიმე იყო – *duplum* (II), *triplum* (III), *quadruplum* (IV ხმები).

განვითარებული ორხმიანი მელიზმატიკური ორგანუმის ჩვენამდე მოღწეული განსაკუთრებული ნიმუშებია საფრანგეთში სენ-მარსიალის მონასტრისა და ესპანეთში, სანტიაგო დე კომპოსტელას მონასტრის სამგალობლო სკოლების მემკვიდრეობაში (მაგ. 3).

განსხვავებით *ars antique*-ს, *ars nova*-სა და რენესანსის ეპოქის პოლიფონიისაგან, ქართულ გალობაში ტრადიციული სამგალობლო მელოდია მუდამ ზედა ხმაშია. „სადა“ და „ნამდვილი“ სტილის დასავლურ-ქართულ და ასევე, სვეტიცხოვლის სკოლის საგალობლებში, ფაქტურის პოლიფონიზაცია, ხმების მელოდიური აქტივობა მიმდინარეობს ფაქტურის ზედა რეგისტრში აჟღერებული *cantus*-ის ქვემოთ.

*Ars antique*-ს მელიზმატიკურ ორგანუმთა ფაქტურის (რომელიც უკიდურესი პოლიფონიზმისა და ჰეტეროფონიულობის მიჯნებზე დგას) ალუზია შესაძლოა გაჩნდეს, ქართული საგალობლების ხმათა გადაჯვარედინებაზე აგებულ, მრავალხმიანი ნაგებობების ანალიზისას. აქ, ხმები, დაახლოებით, ერთსახოვან მელოდიურ ბრუნვებს ასრულებენ და მათი ტრადიციული რეგისტრული და ვერტიკალური განლაგება რამდენადმე ნიველირებულია (მაგ. 9, აუდიომაგ. 10).

მაგრამ, მელოდიკის, ერთი შეხედვით, ერთსახოვნებისა და მონომხატვრულობის მიუხედავად, რეალურად, აქ პოლიფონიურობის მაღალი ხარისხია, ვინაიდან ხმების მელოდიების შემადგენელი მოტივები და სეგმენტები ინდივიდუალობის და ჰორიზონტალური მოძრაობა-ცვალებადობის მაღალი ხარისხით გამოირჩევიან, ნოტრ-დამის სკოლის ორგანუმთაგან განსხვავებით, სადაც დიდ მანძილზე იდენტური მცირე მოტივების ოსტინატური „ბრუნვაა“.

\*\*\*

შუა საუკუნეების ევროპული პოლიფონიის განვითარების შემდგომი ეტაპია *ars antique*-სა და *ars nova*-ს ახალი ფაქტურული ფორმების კრისტალიზება XIII–XIV საუკუნეებში – იმიტაციის, კანონის, მრავალთემიანი პოლიფონიის ადრეული ეტაპები.

ამ ეპოქიდან ყალიბდება მრავალხმიანი აზროვნების ახალი ფაქტურული ტიპები (მეტრიზებული ორგანუმი, განსხვავებულ-მელოდიური ფაქტურის მქონე მოტივები და ა.შ.), რომლებშიც ორგანიზდება პოლირელიეფული მუსიკალური ქსოვილის „სიღრმისეული“, სამგანზომილებიანი მუსიკალური სივრცე. ქსოვილის მრავალპლანურობას წარმოშობს თემატური მასალის ხმიდან ხმაში მრავალჯერადი გადაცემა და გამეორება. მუსიკის მხატვრული სივრცე არა მხოლოდ ვერტიკალში იზრდება და მაღლდება, არამედ სიღრმეშიც მოძრაობს და დიდდება. ყოველივე ეს წანამძღვარი იყო რენესანსული პოლიფონიის განვითარებისათვის.

აქ აღწერილი ევროპული პოლიფონიური საკომპოზიციო მეთოდოლოგიის მსგავსი მოვლენაა ქართული გალობის მუსიკალურ-ესთეტიკური კატეგორია „გამშვენება“. ამ

სამგალობლო სტილს ახასიათებს განსხვავებულ-მელოდიური, მაღალგანვითარებული პოლიფონია. განვითარების ამ ეტაპზე მკაფიოდ ვლინდება საგალობლის მრავალხმიანობა, „სადა“ არქეტიპისა თუ ზედა ხმაში მოცემული *cantus*-ის მელოდიურ-ფაქტურული გარდასახვისაკენ ტოტალური სწრაფვა. მეტად ხშირია ცალკეულ ხმებში, რელიეფურად წარმოჩენილი, მნიშვნელოვანი ბგერები, სუბმოტივური თუ მოტივური წარმონაქმნები; ხმების თამამი გადაჯვარედინება, სხვადასხვა სახის ფაქტურულ-ჰარმონიული ნაგებობების წარმოქმნა. ფაქტურა „ცოცხლდება“, მოძრაობითა და სუნთქვით ივსება. საგალობელთა ცალკეულ ნიმუშებში გადაილახება სამი ხმის აუცილებლად ჟღერის ტრადიციული მოთხოვნა. „გამშვენებულ“ საგალობელთა მუსიკალური ქსოვილი იზრდება, დიდდება, მოძრაობს ფაქტურული სივრცის სამივე მიმართულებით: როგორც ჰორიზონტალსა და ვერტიკალში, ასევე, სიღრმისეული კოორდინატითაც. მსგავსი ფაქტურული აზროვნება ასევე ახასიათებს მაღალ-განვითარებული ფოლკლორული პოლიფონიის გურულ, ასევე, რიგ იმერულ და მეგრულ ნიმუშებსაც.

აღსანიშნავია, რომ *ars antique*-სა და *ars nova*-ს პოლიფონიისაგან განსხვავებით, ქართულ „გამშვენებულ“ საგალობელში, იმიტაცია მხოლოდ ჩანასახოვანი, იმპროვიზაციულ-სტიქიური ფორმებით არსებობს. ამასთან, „გამშვენებულ“ ჰიმნთა პოლიფონიურობის უმაღლესი ხარისხის მქონე ფაქტურაშიც კი შეიმჩნევა არქაული, არქეტიპული პარალელიზმის კვალი.

ეს გარემოებანი, ჩვენი აზრით, ზუსტი მუსიკალური დამწერლობის არარსებობითაა განპირობებული. ზეპირი ტრადიციის პირობებში კი, როდესაც მუსიკოსთა საკომპოზიციო და საშემსრულებლო-სააზროვნო ძალისხმევა, ძირითადად, ტრადიციული მუსიკალური კატეგორიებისა და არქეტიპების შენახვისაკენ არის მიმართული, გაცილებით ძნელია ერთი ან მრავალხმიანი მოდელის ინტონაციისა თუ ფაქტურის მხატვრული გადამუშავება.

\*\*\*

ნოტრ-დამის სკოლის მრავალხმიანობაში, განსხვავებით წინა ეპოქების ორგანუმებისა და ქართული საგალობლისაგან, ვხედავთ მელოდიების რეგულარულ-პერიოდული მეტრიზების მძლავრ ტენდენციას, რეგულარულად განმეორებადი რიტმულ-ინტონაციური ფიგურებით წარმოშობილ მასშტაბურ ოსტინატურ ნაგებობებს. როგორც ცნობილია, ასეთი პანოსტინატურობა ნოტრ-დამის სკოლის ორგანუმის, ე.წ. გოთური მუსიკალური სტილის ერთ-ერთი ყველაზე სახასიათო ნიშანია (ЕВДОКИМОВА, 1983).

გასათვალისწინებელია, რომ *ars nova*-ს პოლიფონიურ-ფაქტურული სტილი ფორმირებულია საავტორო საკომპოზიციო აზროვნების მიერ, ლოგიკურ-ინტელექტუალური მოდელირებისა და ოპერირების შედეგად. ქართულ ოსტინატურ პოლიფონიურ ფორმებს კი, როგორც ხალხურ-იმპროვიზაციული აზროვნების პროდუქტს, ეს სტილი არ ახასიათებს.

ამასთან, გარკვეული პარალელები ოსტინატოს პრინციპით აგებულ ქართული ხალხური სიმღერების ფაქტურულ-კომპოზიციურ მოდელთან, შესაძლებელია, ვიპოვოთ, იდეის დონეზე: კომპოზიციის განშლა-განვითარებისას ხდება ფაქტურის ოსტინატური და მასთან შერწყმული პოლიფონიური შრეების ინტონაციური გარდასახვა.

იზორიტმული ტექნიკით ფორმირებულ ევროპული ნიმუშებისაგან განსხვავებული სურათი გვაქვს ქართულ ოსტინატურ ფორმებში, სადაც ოსტინატო, პოლიფონიური ქსოვილის ქვედა შრის ნაცვლად, ზედა ხმაში – კრიმანჭულის პარტიაშია მოცემული.



ასეთ ნიმუშებში, როგორც ოსტინატური, ასევე ქვედა ცვალებადი შრე მაქსიმალურ მელოდიურ გარდასახვას განიცდის ერთი სიმღერის მანძილზე. აქ სტროფული, ოსტინატური და ვარიაციული ფორმების შერწყმას აქვს ადგილი, განსხვავებულ-მელოდიურ ფაქტურაში მძაფრი პოლიფონიურობის აქცენტით.

ამ კომპოზიციურ-იდეური მსგავსება-სხვაობის ფონზე, ინტონაციური მსგავსება *ars nova*-სა და ქართულ პოლიფონიას შორის, შემოიფარგლება მელოდიის მცირე ზომის დიატონური საქცევებითა და სახასიათო კვარტა-კვინტურ თანაჟღერადობათა სიჭარბეში, განსაკუთრებით, დიატონურ საკადანსო ნაგებობებში. ზოგიერთ შემთხვევაში, სწორედ ეს გარემოება ბადებს ქართულ პოლიფონიასთან განსაკუთრებული სიახლოვის სმენით შთაბეჭდილებებს.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ *ars nova*-ს ეპოქის მუსიკისათვის დამახასიათებელი მოდალურ-დიატონური კილოების ქრომატული ინტერვალებით (ე.წ. *musica ficta*-ს ტექნიკით) კოლორირების ტექნიკა საერთოდ უცხოა ქართული მრავალხმიანობის მკაცრად დიატონური ინტონაციური ბუნებისათვის.

\*\*\*

ევროპულ მუსიკაში უკვე XIII საუკუნიდან ვხვდებით 4 ხმიან ფაქტურას. შემდგომი პერიოდების მუსიკაში ხმების რაოდენობა თავისუფლად იცვლება. ამ მხრივ, ქართული გალობის ისტორიაში კიდევ ერთ პარალელს ვხედავთ ევროპულთან, რადგანაც ჩვენშიც, საეკლესიო მუსიკის ესთეტიკური და პოლიფონიური განვითარების, „გამშვენების“ შემდგომი ეტაპი სწორედ სამზე მეტხმიანობა იყო („არა უგვიანეს XVI საუკუნისა“ – ივ. ჯავახიშვილი). ცნობილია, რომ ჩვენამდე, სამწუხაროდ, სამზე მეტხმიანობის ნიმუშები სულ რამდენიმე ფრაგმენტის სახით მოვიდა, თუმცა, ისტორიულ წყაროებში ამ ტრადიციის ამსახველი მრავალი ცნობაა, რომლებიც ქართულ მუსიკოლოგიაში ცნობილი და შესწავლილია (ჯავახიშვილი, 1990; შულღიაშვილი, 2001).

ამ ცნობებისა და ჩვენამდე მოსული ფრაგმენტების მიხედვით, სამზე მეტხმიანი (4–9 ხმიანი) ფაქტურა ჰეტეროფონულ-პოლიფონიურ ტიპს განეკუთვნებოდა და სამხმიანი საგალობლების სადღესასწაულოდ „გასამშვენებლად“, გასალამაზებლად გამოიყენებოდა, რაც ქართული მუსიკალური ესთეტიკის ახალი ეტაპია.

მრავალხმიანი ფაქტურის სამხმიანი თუ სამზემეტხმიანი „გამშვენების“ XI–XIII საუკუნეებით დათარიღებისათვის, მნიშვნელოვან არგუმენტებად მიგვაჩნია ქართული აზროვნებისა და კულტურის XI–XIII საუკუნეების „რენესანსულობა“, მაღალგანვითარებულობა და აგრეთვე, ის ფაქტები, რომ მუსიკალურ ბიზანტინისტიკაში „კალოფონური“ გალობის გაჩენას XII–XIII საუკუნეებში (ან უფრო ადრე) ვარაუდობენ, ხოლო ევროპაში მელიზმატიკური ორგანუმის, *ars antique*-სა და პროტო-რენესანსული *ars nova*-ს პოლიფონიური ტრადიციების წარმოშობა-განვითარების ეპოქა, ასევე, XII–XIV საუკუნეები<sup>6</sup>. შუა საუკუნეთა ქართული ქრისტიანული კულტურა კი, როგორც ცნობილია, ქრისტიანულ სამყაროში მიმდინარე სიახლეებსა და განვითარების პროცესს არასდროს ჩამორჩებოდა და ბევრ რამეში მოწინავეც იყო.

\*\*\*

როგორც თავიდანვე აღვნიშნეთ, ჩვენი მოხსენება მხოლოდ რამდენიმე პარალელი-სა და პრობლემის წარმოჩენას ისახავდა მიზნად.

ჩვენ არაფერს ვამტკიცებთ – მიუხედავად რიგი ინტონაციური ალუზიებისა, ცხა-



დია, რომ შუა საუკუნეების ქართული და ევროპული საეკლესიო თუ საერო პოლიფონიები დამოუკიდებლად განვითარდნენ, სავარაუდოდ, ფაქტურული აზროვნების დაახლოებით მსგავსი დინამიკითა და პერიოდიზაციით, მაგრამ (თანამედროვე მონაცემების, შეიძლება ითქვას, მონაცემთა არქონის მიხედვით) სრულიად დამოუკიდებლად. რა დგას ამ მსგავსებათა მიღმა – მუსიკალური აზროვნების ზოგადი ლოგიკით გამონეული შემთხვევითობა თუ რაიმე უფრო სხვა, სისტემური ფაქტორი – ეს მომავალი კვლევის საგანია.

ერთი რამ უცხადესია – მრავალხმიანობა ადამიანური აზროვნების უდიდესი მონაპოვარია და მის განვითარებას ზოგადადამიანური ლოგიკა და ფორმები გააჩნია. წინამდებარე მოხსენებაში სწორედ ამ ზოგადი ლოგიკის და მისი მუსიკალური გამოვლინებების პარალელების ჩვენება გვქონდა დასახული მიზნად.

### შენიშვნები

- <sup>1</sup> განსაკუთრებით აღსანიშნავია ნ. ფირცხალავას ნაშრომები (ფირცხალავა, 1991, 2002, 2002ა), რომლებშიც ქართული რენესანსული აზროვნება მუსიკალურ-ესთეტიკური კუთხით არის განხილული. გარკვეული ნაბიჯები ამ პრობლემატიკისკენ ჩვენც გვაქვს გადადგმული ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში
- <sup>2</sup> ტერმინ „თანაჟღერადობას“ ვიყენებთ მოდალურ ჰარმონიაში ვერტიკალური ბგერათშეხამებების აღსანიშნავად, რათა თავი ავარიდოთ ტერმინ „აკორდის“ გამოყენებას, რადგანაც, ეს უკანასკნელი ტონალურ აზროვნებასთან დაკავშირებული კატეგორიაა, მისთვის ნიშანდობლივი თეორიით
- <sup>3</sup> VI მაგალითში მოყვანილი მოტეტის მსგავსი კვარტა-კვინტური და სეკუნდური ნაგებობების სიმრავლე და მიქსოლიდიურ კილოში კადანსირება (ქვედა ხმის სვლით I-VII-I) ახასიათებს, 2012 წელს ა. ტელოს მიერ წარმოდგენილ Verbum patris-საც, რითაც მასშიც ვლინდება ინტონაციური ასოციაციები ქართულ მრავალხმიანობასთან (აუდიომაგ. 3, მაგ. 10)
- <sup>4</sup> მერვე აუდიომაგალითი მოგვანოდა და ხსენებულ ფრაგმენტზე ყურადღება გაგვამახვილებინა ლევან ვეშაბიძემ, რისთვისაც მას მადლობას მოვახსენებთ
- <sup>5</sup> ამ შემთხვევებში, ძველი მგალობლები ტერმინ „კილო“-თი აღნიშნავენ სხვადასხვა პოლიფონიურ-ფაქტურულ სტილებს
- <sup>6</sup> ბიზანტიური და სლავური გალობის ისტორიული განვითარების ეტაპებთან ანალოგიაზე დაყრდნობით, ქალბატონი ეკატერინე ონიანი, ჩვენამდე ბევრად ადრე გამოთქვამს ვარაუდს ქართული „გამშვენებული“ გალობის IX-X ან XII საუკუნეებში წარმოშობისა და არსებობის შესახებ (ონიანი, 2004)

### გამოყენებული ლიტერატურა

- არაყიშვილი, დიმიტრი. (1925). *ქართული მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება საქართველოში; ქუთაისი: ადგილობრივი მეურნეობის სტამბა
- იაშვილი, მზია. (1975). *ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის*. თბილისი: განათლება

ონიანი, ეკა. (2004). ნევმური დამწერლობა და ნევმების სისტემა ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში (X-XI და XVIII საუკუნეების ხელნაწერთა მაგალითზე). დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერის უფლებით). თბილისი: ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია

ჟღენტი, ივანე. (2005). *ლექციები ჰარმონიაში*. თბილისი: ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

რანკინი, სუზან. (2010). *მრგვალი მაგიდა I: ქართული და ევროპული შუა საუკუნეების მუსიკის მოდალობა*. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VI საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. გვ. 463–467. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი

ფირცხალავა, ნინო. (1991). „ქართული ჰიმნოგრაფიის ესთეტიკის საკითხისათვის“. კრებულში: *ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები*. რედ.: ნურნუშია, რუსიკო. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ფირცხალავა, ნინო. (2002). „მზახრი, ჟირი, ბამის ერთობა შეყოვნებისათვის“ შესახებ ივანე პეტრინის „განმარტებაი პროკლესათვის დიადოხოსისა და პლატონური ფილოსოფიისათვის“. კრებულში: *ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები*. რედ.: ანდრიაძე, მანანა. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქო, საეკლესიო გალობის ცენტრი

ფირცხალავა, ნინო. (2002ა). „პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 119–118. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი

ქორიძე, ფილიმონ. (1896). *ქართული გალობის მდგომარეობა*. ჟურნ.: *მწყემსი* №9, 10

შულღიაშვილი, დავით. (2001). „ქართული გალობის „უნისონური“ მრავალხმიანობა“. კრებულში: *სასულიერო და საერო მუსიკის პრობლემები. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები*. რედ.: ნურნუშია, რუსუდან. თბილისი: ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ნურნუშია, რუსუდან. (2005). *მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები*. თბილისი: ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება

Евдокимова, Юлия. (1983). Многоголосие средневековья. X-XIV века. История полифонии б Т. I. Москва: Музыка

Ливанова, Тамара. (1983). История западно-европейской музыки до 1789 года. Москва: Музыка

Конен, Валентина. (1975). “Значение внеевропейских культур для музыки XX века”. წიგნში: *Этюды о зарубежной музыке*. Москва: Музыка

Nadel, Siegfried. (2010). “Georgian Songs”. In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian*

*Polyphony*. Pp. 1–17. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Ioseph. New York: Nova Science Publishers, Inc

Reece, Gustave. (1940). *Music in the Middle Ages*. New York: W. W. Norton & Company

### სანოტო კრებულები

ქორიძე, ფილიმონ. (1895). *ქართული გალობა: ლიტურგია იოანე ოქროპირისა. გადაღებული ფილიმონ ი. ქორიძის მიერ*. ტფილისი: მ. შარაძის გამოცემა და სტამბა

შულღიაშვილი, დავით (შემდგ.-რედ.). (2006). *ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით*. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

### აუდიომაგალითები

1. *Codice Calixtino – Codex Calixtinus – Cunctipotens genitor Deus* – მიაწერენ პაპ კალიქსტინუს II-ს, შუა საუკუნეების სამხმნიანი პოლიფონიის ერთ-ერთი პირველი ცნობილი ნიმუში ([https://en.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus)). ნიმუში აღებულია ინტერნეტ-გვერდიდან: [https://www.youtube.com/watch?v=qnoe2\\_AmxoQ](https://www.youtube.com/watch?v=qnoe2_AmxoQ)
2. *Organum – Congaudeant Catholici* – მიაწერენ მაგისტრ ალბერტუსს პარიზიდან, შუა საუკუნეების სამხმნიანი პოლიფონიის ერთ-ერთი პირველი ცნობილი ნიმუში. [https://en.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus). ნიმუში აღებულია ინტერნეტ-გვერდიდან: <https://www.youtube.com/watch?v=d5nkv8m0F6Q>
3. *Verbum Patris Umanatur* – XII საუკუნის ორხმნიანი მელიზმატიკური ორგანუმი. ნიმუში აღებულია <https://www.youtube.com/watch?v=ShNPEnkqCcA>
4. *ვახტანგ მეფე* (ქართლი). CD: ქართული ხალხური სიმღერა. ანსამბლი „რუსთავი“ (CD-VI, #7). 2009 წ.
5. *ვისია, ვისია* (ქართლი). CD: 380 ქართული ხალხური სიმღერა. ანსამბლი „რუსთავი“. 2015 წ.
6. *ქართლური მაცრული*. CD: 380 ქართული ხალხური სიმღერა. ანსამბლი „რუსთავი“. 2015 წ.
7. *ქართლური მაცრული*. CD: 380 ქართული ხალხური სიმღერა. ანსამბლი „რუსთავი“. 2015 წ.
8. პეროტინი. სამმაგი ორგანუმი *Pascha nostrum immolatus*. XII-XIII ს.ს. <https://www.youtube.com/watch?v=ba5LXi760D8&feature=youtu.be&t=5m37s>
9. *დაღაცათუ ნებსით თვისით*. აღდგომის კონდაკი. ხმა 8. შემოქმედის სკოლა. CD I. თბილისის წმიდა სამების კათედრალის საპატრიარქო გუნდი [2012]
10. *შენ გიგალობთ* (ქორიძე, 1895: 124). წირვის ექვარისტული კანონის საგალობელი. გელათის სკოლა, „გამშვენებული“. CD I. თბილისის წმიდა სამების კათედრალის საპატრიარქო გუნდი [2012]

*SVIMON (JIKI) JANGULASHVILI*  
(GEORGIA)

### GEORGIAN AND EUROPEAN POLYPHONIES OF THE MIDDLE AGES: SEVERAL PARALLELS

The present report was inspired by the Round Table of the 2012 Symposium. The round table was the first step towards a comparative study of early medieval European and Georgian polyphonic practices. Both Georgian and European researchers participated in the round table discussion.

\*\*\*

It is characteristic of European scholarship and culture to aspire towards an analytical understanding of the universe as well as towards order and system. For this reason, as well as due to the sophistication of the neumatic-mnemonic system, and finally the introduction of notation, European music of the Middle Ages and Renaissance has been preserved in such a form that the diversity and peculiarities of the musical thinking of the genres and styles pertaining to various periods, schools, regions or nations are easily discernible.

The term “European polyphony of the Middle Ages” embraces many elements. It includes the musical arts of various regions of Western Europe, *ars antiqua* (from the Middle Ages till the XIII century, inclusive) and *ars nova* (XIV c.): the early parallel (XII–XIII centuries), free (XI–XII cc.), melismatic (XII c.) and metricized (XII–XIII cc.) organum; it also includes such form-genres which existed initially in the genre of church music and organum and which later found their own independent development, namely: sequence, trope, clausula, gimel, hoket, discanto, conducto, and motet, among others, as well as secular genres: lai, virelet, chanson, kacha, balada, rondeau, cancona, madrigal...

In view of harmonic, rhythmic, linguistic and textural terms, there are great differences between the European genres and styles of the IX–XIV centuries, though they surely have common artistic-esthetical and intonational-compositional features (Reece, 1940; Evdokimova, 1983; Livanova, 1983).

These circumstances should necessarily be taken into account in the process of a comparative analysis of Georgian and European polyphonies, so that a comparison might be made as well as with the general European style, and also with certain epoch’s compositional style or genre characteristics.

As Nutsubidze and Losev believe, existence of the “Eastern” or Georgian renaissance is documented two centuries earlier than the European one. Despite this fact, the influence of the new thinking upon Georgian music is a less thoroughly studied subject<sup>1</sup>. It is obvious that the polyphonic music of the European renaissance, due to its highly developed contrapuntal technique and due to the harmony approaching close to tonal thinking, considerably differs not only from the Georgian music, but also from the European music of the Middle Ages. At the same time, in spite of the diametrical differences between the texture or harmony organization, the European and Georgian paradigms of renaissance musical esthetics and thinking, as well as the peculiarities of their revelation

and implementation into musical form and language, all wait for comparative research.

As we can see, the topic of research is very deep, and there is a large amount of material. This research might take many years of work from scholarly research institutes and from many generations of scholars as well. It is impossible to fully cover this issue in a conference report even superficially. Accordingly, the present report represents just the statement of the issue. We shall limit ourselves to discussing only a few problems.

\*\*\*

The main parallel among the ancient European and Georgian polyphonies, which determines all the other similarities as well, is their kinship in esthetic thinking. Exactly the general Christian world outlook realized in music by means of artistic forms and language, or in other words, the musical esthetics, is primary precursor that conditions the intonational parallels of these two distant musical worlds.

Certainly, together with Christianity, these two polyphonies were also formed according to the ways of national or regional or epochal artistic thinking, historical and social factors. Exactly these elements condition the resemblance and differences between the cultures of various regions and nations.

Out of the musical phenomena of the whole world, the esthetics of Georgian chant resembles most closely the esthetics of the monodium of the holy pope, Gregory the Great, as well as the esthetics of *ars antiqua* and of early European polyphony. This resemblance, caused by common religious and esthetical categories, is revealed, above all, through the peculiarities of the melodies, composition based upon formulary thinking, and through the modal harmony and textural-polyphonic thinking.

Many scholars and researchers have expressed their ideas about the similarities of certain points of the musical traditions of the Middle Ages between Georgia and Europe, the Georgian Church and the Holy Roman Church before the great schism (Araqishvili, 1925; Nadel, 1933; Iashvili, 1975: 78–80; Konen, 1975: 395; Tsurtsumia, 2005: 55–56; Shugliashvili, 2006).

Esthetic and artistic, harmonious or textural associations, which are caused by the artistic traditions of these churches and the chanting traditions within them, speak in favour of their ancient origin and the former unity of the churches which are now divided.

\*\*\*

Byzantine unison, Georgian polyphonic, and the European monodic or polyphonic church music of the epoch prior to the introduction of notation have all passed similar roads of formation and development. Here we imply the partially fixed, oral and improvisational thinking, which were influenced by the philosophical traditions pertaining to various strata of national music (both by its contemporary and by animist, pre-Christian). The principal chants were sung by the congregation in temples (in Europe this tradition is preserved until our time). The presence of ethnopsychological, national and folk momentums within the artistic thinking of the congregation or the professional chant singers coming out of them, is an inevitable fact (the more so, in the Middle Ages).

It is an accepted fact that the professional secular and ecclesiastic traditional musical arts had many things in common: the oral (or partially oral) preservation of music, anonymity and improvisational character. The introduction of notation has taken these two spheres apart, and as a result, professional, authored music has found separate path of development.



What about the Georgian music? Due to objective historical circumstances, it has followed another path of development or fixation. It has preserved the features characteristic for traditional art in the “epoch preceding its development into the traditional art” (approx. since XIV century): anonymity, absence of notation and exact fixation of music, oral (or partially oral) teaching and transfer from generation to generation, improvisational nature, and the process of many centuries of transformation and variation of the musical material. The traces of these phenomena characteristic for the collective and traditional creativity can be clearly seen in Georgian chants.

Due to the above-mentioned, in Georgian polyphonic music that has reached the modern times, it is possible to distinguish the layers of various epochs only through scientific abstraction and hypothesizing. Despite the greatest importance of the work made by Georgian scientists, in fact, periodization of the stages of development of the Georgian church and folk music still remains a subject of scholarly discussion. In this respect, Georgian and European polyphonies and their theories differ considerably.

\*\*\*

In view of the melodic thinking and the technics of formation of the melody, it is possible to see certain parallels between Georgian and European polyphonies of the Middle Ages. The crucial common feature, of course, is their melodic esthetics. The idea of a calm, elevated, illuminated melody, built upon the micro-motives rising from the use of small intervals with a slow, characteristic wavy contour, is characteristic for the Georgian chants as well as for the Gregorian choral and the early European parallel, free or melismatic organum.

Also, one of the common features of these different musical traditions is the cognitive-artistic technique of building of the melody and composition with formulae of various magnitudes and the absence of periodicity.

Ever since the XII–XIII centuries, modal rhythm is revealed in the European church music, with its characteristic periodicity of moduses and rhythmic building. The melodic universe of organum or other genres built with the rhythmic moduses characteristic for the modal (metricized) rhythmic, differs considerably from the melodies of the Georgian chant. This difference is especially comprehensive due to the triple nature, especially characteristic for the European modal rhythmic of the Middle Ages, which almost never occurs in the Georgian chants. However, in such cases it is possible to see the intonational parallels in the Georgian musical folklore with the same rhythmic, as the triple build-up is a usual phenomenon there (ex. 1).

\*\*\*

Intonational parallels between Georgian and European polyphonies are revealed in the sphere of modal harmony to the greatest extent. Both musical universes are characterized by the known features of modal thinking: diatonic sound ranges and modes; modal centers of various intensities varying through the length of a composition; privileging of the melodic flow over the harmonious vertical and, as a result, emancipation of the dissonance originated in the co-sounded harmonious range; frequency of the fourth-fifth chords, etc.

V. Zhgenti notes (Zhgenti, 2005: 228) that the harmonious vertical of the Georgian and European triphony of the Middle Ages is characterized with the use of identical co-soundings<sup>2</sup> (ex. 2). The scientist also says that European polyphony uses both mono-intervallic and poly-intervallic co-soundings, some of which (especially, fifth-nine-chord) are very characteristic for Georgian

traditional music.

And indeed, the co-soundings presented here, especially, those formed with fourth and fifth intervals, represent the typical, immanent vertical buildings of Georgian polyphony.

The sample presented in example 1 also clearly shows the action of modal thinking principles. The frequent occurrence of fourth-fifth constructions is especially evident, including the use of the fifth-octave chord as a finalis. The latter sonority, on the one hand, triggers associations with the Georgian polyphony, but on the other hand, it is somewhat unusual to end the melody with this chord in Georgian polyphonic taste. The use of this co-sounding as finalis occurs in Georgian chants rarely, usually in internal cadences, and it is not frequent in the folk songs either.

We believe that the greatest similarity between European and Georgian polyphonies is revealed in cadences, out of all the elements of the language of harmony. And this is, we suppose, not astonishing at all, as the cadence constructions, directed towards the centres of diatonic modes, themselves possess similar intonational features. Along with the originality of Georgian chant, this parallel of the chant cadences with the ancient European polyphony was noted by D. Araqishvili: “Despite the fact that many cadences of our chants resemble West European cadences, we would still say unhesitatingly that the arrangements of the sounds of our chants originated as folk, and are created by the Georgian people” (Javakhishvili, 1990: 23).

In order to illustrate this idea, we shall cite cadential constructions from various samples of the European polyphony of the Middle Ages.

The cadence buildings of melismatic organum (tropos) of the XII century *Cunctipotens genitor Deus* (ex. 3, audio ex. 1) in a B Aeolian and B Mixolydian modes, with the characteristic bass movement I-VII-I and with the melismatic-improvisational melody in the upper voice, indeed switches on associations with the intonational world of the Georgian music, particularly with folk songs (from Kartli, Lazeti, Achara, and Meskheta).

The cadence VII-I, so often used in Georgian polyphony, with a concluding fifth, often occurs both in melismatic organum (ex. 4) and in various genres of *ars antiqua*. However, due to the abundance of the cadences of other sorts characteristic for this music, this cadence cannot be qualified as a characteristic stylistic phenomenon of *ars antiqua*, as distinguished from Georgian songs and chants, where fifth cadences absolutely prevail.

The cadences of the three-voice tropos *Congraudeant catholici*, the blending of the pairs of voices (I-II, I-III, II-III) and the intervallic coordination also induces associations with Georgian polyphonic cadences, with the characteristic movement of the lower sounds at the steps (II)- I-VII-I, or I-VI-VII-I and, especially, with the figuration of the melismatic voice moving into the last cadence, which so much resembles the famous cadence of Kartli-Kakhetian chants of the Svetitskhoveli school. The resemblance is neutralized in the finalis with its sounding a third built upon the modal centre, instead of fifth or unison as could have been expected for the Georgian listener; only after this does it pass to the unison (ex. 5, audio ex. 2).

Below we cite as example 6 the motet by an unknown author of the epoch of *ars nova*. The compositional paradigm of the motet is remarkable, implying the build-up of the maximally distinct melodies of the upper voices onto the cantus's ostinato passage of isorhythmically varying motives in the lower voice (tenor). This is all very unfamiliar for Georgian polyphony. At the same time, in the motet cited as example 6, modal rhythm is used, and the upper voices built upon the isorhythmic ostinato of the tenor are blended by means of a double counterpoint; in the first six bars they follow

different melodies, in the next six bars the upper voice follows the former lower voice melody, and the middle voice follows the former upper voice melody. Despite this, even in the sample which belongs to such a genre and structure so different from the ones familiar in Georgia, some parallels with the ancient Georgian intonation world can still be seen (ex. 6)<sup>3</sup>. Above all, these are seen again and again in the cadential constructions directed towards the centres of diatonic modes. The last of In examples 1, 4 and 6 the fourth is of fifth harmony; audio examples 4–7 are distinguished in the similarity of cadences and general intonation; but on 33–60 seconds of audio example 8 particular is intonational similarity with „ornamented“ Georgian chants<sup>4</sup>.

Even research of such a small scale as we have implemented here shows clearly that despite the differences of the rhythmic and of the types and number of the utilized polyphonic and textural methods, and, in general, despite the intonational discrepancies, the Georgian and European polyphonies of the Middle Ages have a whole set of conceptual and intonational parallels, which, above all, are revealed in their esthetical, melodic and harmonic features.

\*\*\*

As it is known, the first samples of the European professional church polyphony originated by paralleling the melody of Gregorian choral with “consonant” (in the opinion of those times) intervals in various voices (fourth, fifth, and octave).

Characteristic of the textural thinking of the epoch of parallel organum is the rethinking and organization of the vertical parameter of the texture, layering of the univocal line into two-, three-, four-voiced homorhythmic heterophonic streams, the texture of which is organized without any depth-wise dimensions and without the presentation of voices or intonations in relief; in short, the artistic space is not three-dimensional here, but “flat”.

In Georgian and foreign musicology the resemblance of the *organum purum* and of the “archaic” examples of the Georgian church polyphonies are noticed and revealed (Javakhishvili, 1990: 26-32; Shugliashvili, 2006: 34–35; Nadel, 2010: 11).

This most ancient layer of the Georgian chant legacy is characterized by the parallelism of the voices – movement with fourth-eight chords. As we know, Philimon Koridze used to call such chants the “teaching voices”, which were destined for the initial, teaching stage of the chant and polyphonic musical thinking and performance (Koridze, 1896). Just like the parallel organum, in our country, too, musical materials of this epoch are preserved very rarely. Chants of the Shemokmedi school possess more archaic heterophonic layers, constructed in the principle of fifth-fourth parallelism.

D. Shugliashvili notes the parallels between *organum purum* given in the pseudo-Hukbald treaties (IX-X centuries), and the hymn of Shemokmedi school *Daghatsatu Nebsit Tvisit*, which has a texture configured with archaic fourth-fifth and octave parallelisms along a great distance (audio ex. 9) (Shugliashvili, 2006: 34–35).

As we can see, notwithstanding the number of voices, the resemblance of the coordinating intervals of the parallel movement and of the background intonational aspects of sounding is obvious (ex. 7).

Prof. S. Rankin noted at the symposium in 2012 that fifth and eighth parallelism often become the basis for polyphonic voice movements, though she “never saw or heard that it is exact” throughout the entirety of the composition (Rankin, 2014: 489).

And indeed, in the fragments of the Georgian chants built according to fourth-fifth heteroph-

ony, we never encounter a texture built with the strict parallelism along the whole musical form; such segments are intermittent with more or less polyphonized fragments, especially in cadences.

It is probable that parallelism along the whole composition was characteristic of both organum and Georgian chants only at their first stages of existence. Presumably, the logics of the development and formation of the musical thought necessitated ever since the early centuries the structuring of its form by means of culminate moments, especially caesuras, intonational, harmonic and structural methods, the nascence of polyphonic distinct-intonation, and polyphonic cadences.

The Georgian chants that reached our time, and that possess the texture configured by fourth-fifth or third parallelisms, exactly fulfill the conditions described in the previous sentence.

The same peculiarity, the decay of strict parallelism and the linear freedom of the monorhythmic voices, is characteristic of free organum. This style of diaphony is distinguished by the frequency of contrary motion; in several samples voice-crossing occurs, too (ex. 8, audio ex. 1).

It is an accepted fact that one of the principal precursors of the nascence of melismatic melodic buildings in polyphonic texture was the jubilations of Gregorian monody in melismatic style. Just as in the neumatic and melismatic arrangements of cantus planus, in the upper voice of the free organum appear the re-vocalizations involving several sounds against the background of one sound of the lower voice. The next stage of the increase of polyphony in biphony is such a texture where the lower voice of the syllabically-built cantus joins the upper voice of the melismatic structure.

The joining of various melodies and their simultaneous sounding is a polyphonic paradigm which is sharply different from the heterophonic idea of the parallel organum, and it represents one of the milestones and most important achievements of the esthetical thought of mankind.

Characteristics of the textural configuration of melismatic organum include the following: showing the *cantus firmus* in sharp relief, gradual development of various forms of sound movement, appearance of non-parallel steps, decay of the homorhythmicity of voices, and their differentiation into leading and background voices. A third coordinate between the voices gradually develops (together with the horizontal and vertical coordinates), increasing the perception of depth.

A similar textural organization is characteristic of the majority of chants from all three schools of Georgian chant, which pertain to the so-called “Simple Mode” and “Real Mode”<sup>5</sup> and in which the movement of voices is moderately polyphonized, i.e., to the average extent.

We also must note here that the resemblances between the melismatic organum and the Georgian chants are obvious, on the one hand, in view of the intonational fragments, diatonic cadences, configuration of the texture and interrelationships of the voices. Yet, at the same time, it is impossible to find exact analogies between the two-part (biphonic) organum and three-part (triphonic) Georgian chants. However, as we have seen above, it is quite possible to talk about the intonational resemblances of certain fragments of the Georgian chants and folklore songs with the works of various genres with 3 or 4 voices of XIII-XIV centuries (see the examples 1, 5, 6; audio ex. 4–7).

\*\*\*

In the genre of organum, *vox principalis* (the main voice) or tenor (the one that holds, the holder) is the lower voice of the texture, representing the traditional Gregorian chant, and in parallel with it, following to the free contours of the melismatic principle, there is harmonized the additional *vox organalis* (organum or harmonic voice). There were already several *vox organalis* in the 2–4-voice organum of the XII–XIII centuries: *duplum* (II), *triplum* (III), *quadruplum* (IV voices).

Special examples of biphonic melismatic organum that have reached modern times are pre-

served in France, in the monastery Saint-Martial, and in Spain, in the legacy of the chanting schools of Santiago de Compostela monastery (ex. 3).

Georgian polyphonic chant is not acquainted with such a form of performance and texture-building, where the monodic chorus of the performers of the *vox principalis* or tenor part performs the melody of the chant, and the polyphonic creation is built upon several elements of this melody time after time by the ensemble of soloists.

As distinct from *ars antiqua* and *ars nova*, as well as from the polyphonies of the Renaissance, Georgian chant has the traditional melody always in the upper voice. In Western Georgian chants of Simple and Ornamented styles and also in the chants of the Svetitskhoveli school, polyphonization of the texture, the melodious activity of voices is going on below the *cantus* sounding in the upper register of the texture. .

During the analysis of the polyphonic works constructed by means of voice-crossing in Georgian chants, an allusion with the texture of melismatic organums of *ars antiqua* (which stands at the boundaries of marginal polyphony and heterophony) is apparent. Here the voices perform approximately the same uniform melodic spinning and their traditional register and vertical disposition are somewhat leveled (ex. 9, audio ex. 10).

Yet, in spite of the homogeneity of the melodics, here we truly meet the high extent of polyphony. The texture is polyphonic, as the motives and segments constituting the melodies of voices stand out by their individuality and a high degree of horizontal movement and variability, as distinct from the organum of the school of Notre-Dame, where we observe the ostinato “spinning” of identical small motives along a considerable distance (which gives the heterophonic effect in the upper layer of the polyphonic texture).

\*\*\*

The next stage of the development of the European polyphony of the Middle Ages is the crystallization of new textural forms of *ars antiqua* and *ars nova* in XIII-XIV centuries, i.e., the early stages of imitation, canon, and multi-thematic polyphony.

During this epoch, new textural types of polyphonic thinking (metricized organum, motet having the different melodious texture, etc.) are formed, in which three-dimensional musical space is organized to reveal the depths of poly-layered musical tissue. The multi-plane features of the tissue originate from the multiple transfer of the thematic material from one voice to another and their repetitions. The multi-layered tissue and mobility of the depth coordinate in the polyphonic texture condition with the zigzag-like character of its perception, its diagonal features. The artistic space of the music does not only grow along the vertical, getting higher, but it also moves across the depths and gets larger.

All of the above-listed served as precursors for the development of Renaissance polyphony.

The event in Georgian chant which resembles the European set of methods for the composition of polyphonic works is the musical and esthetical category called decoration. This chanting style is characterized by distinct melodies and highly developed polyphony. At this stage of development the total affinity to the melodious-textural transformation of the polyphonic simple archetype of the chant or *cantus* given in the upper voice is clearly revealed. It is quite usual to meet in certain voices, against the background of others, the important sounds, sub-motive or motive structures brought forth in relief and in the principle of complementarity; bold crossing of voices, nascence of the textural-harmonious constructions of various forms. The texture is enlivened, replenished with



movements and breathing. In certain samples of chants there is overcome the traditional demand of necessary sounding of all three voices. The musical tissue of the decorated chants grows, gets larger, moves along all three directions of the textural space, as in horizontal and vertical, also along the depth coordinate. The similar textural thinking is also characteristic of the highly developed Gurian polyphony, and also of certain Imeretian and Megrelian samples.

It is remarkable that as distinct from *ars antiqua* and *ars nova* polyphonies, in the Georgian decorated chants imitation exists only in germinal, improvisational and stochastic forms. At the same time, even in the textures of the highest level of polyphony of decorated hymns, there is apparent the traces of the archaic, archetypical parallel motion.

These circumstances, according to our opinion, are conditioned by the absence of the exact musical notation system. Under the conditions of oral tradition, when the compositional and cognitive-performing efforts of the musicians are mainly directed towards the fixation and preservation of the archaic musical language and forms, it is a much more difficult task to process the archetype intonational or polyphonic style.

\*\*\*

Our folk songs, in comparison with the chants, are characterized by a much higher degree of diversity of polyphonic and textural thinking. Here we can meet archaic biphonic or triphonic complex chord heterophony, as well as highly-developed drone and distinct-melodious contrast polyphony (in Guria, improvisational forms of imitation are also present). Yet, it is obvious that the cause of this diversity, above all, is the multitude of our ethnographic regions and their peculiarities.

At the same time, if we do not consider a relatively small number of songs which possess the highest degree of polyphony (in which the maximal distance from the archaic archetype is manifested), then in our folklore songs, too, compositional thinking is built upon the paradigm of the transformation of the ancient variant (and various generations collectively contribute to it).

It must be also noted here that the paradigms of folklore creativity and authored compositional polyphonies have been distinct ever since they were conceived. In our opinion, together with the comparative study of these paradigms, the theoretical analysis of the processes undergoing in the musical form of the samples of both strata of polyphony would be most likely fruitful.

\*\*\*

In the polyphony of the school of Notre-Dame, as distinct from the organum of the previous epochs and of Georgian chant, we can see the strong tendency of regular-periodical metricizing of melodies, large-scale ostinato formations born by regularly repeated rhythmic-intonational figures. As it is known, such pan-ostinato is one of the most characteristic signs of the organum of the school of Notre-Dame, or the so called Gothic musical style (Evdokimova, 1983).

For the musical esthetics of the Gothic epoch the increased importance of the intellectual, constructivist origin is characteristic, and this origin is blended with the world of keen emotions. This is especially well seen in the music of *ars nova*, where the principal function of formation is assigned to the powerful foundation of rhythmic ostinatos of the phrases, which are isorhythmically constructed on rhythmic moduses of the cantus given in the tenor (and counter-tenor) part, and also to the constructive framework of the compositional whole, to the relief segments of the structure of the form, upon which the ornamented, fretworked parts of the upper voices are built.

These textural-polyphonic styles are not characteristic of Georgian polyphony. At the same

time, on the level of an idea, certain parallels with the textural-compositional model can be found in the Georgian folk songs built with the principle of ostinato.

In *ars nova*, the ostinato of the lower layer of the texture and the polyphonic layer on top of it with the imitative polyphony are formed by means of authored compositional thinking, as a result of logical-intellectual modeling and operating. In the Georgian ostinato polyphonic forms, there occurs a rather different extent of the variations of the lower layer than in the European samples formed by means of the isorhythmic technique. We can see a different picture in the Georgian ostinato forms, where ostinato is given in the upper voice, in the part of Krimanchuli. In such samples, both the ostinato and the lower variable layer undergo maximal transformations during one song. Here couplet, ostinato and variational forms get blended into the distinct-melodious texture with the appearance of clearly polyphonic characteristics.

Against the background of these similarities and differences connected with the composition and the idea, the intonational similarities between *ars nova* and the Georgian polyphony have been restricted to the small diatonic fragments of the melody within the manner of build-up and to the abundance of characteristic fourth-fifth co-soundings, especially in diatonic cadential constructions. In some cases, though, exactly the abundance of these cadences and fourth and fifth co-soundings brings forth the audible impressions of the special similarity with the Georgian polyphony.

It must be noted here as well that the technique of colouring modal-diatonic modes by means of chromatic intervals (by so called *musica ficta* technique), characteristic for the music of the *ars nova* epoch, is completely unfamiliar for the strictly diatonic nature of the Georgian polyphony; this fact, in our opinion, is one of the principal factors of intonational differences between these two polyphonies.

\*\*\*

In European music, we encounter the 4-voice texture already in the XIII century. In the music of further periods and epochs the number of voices undergoes free changes. In this respect, within the history of the Georgian chant, we can see one more parallel with the European music, as in our reality, too, the next stage of decoration of the esthetical and polyphonic development of the church music was more than three voices in polyphony (no later than the XVI century, according to Ivane Javakhishvili). Unfortunately, samples of more than three voices have reached us in the form of just several fragments. Yet, there can be found many notions of this tradition in the historic sources, of which Georgian musicology is aware, and which have been studied (Javakhishvili, 1990, Shugliashvili, 2001).

According to the historic sources and several fragments that have reached our times, the texture that had more than three voices (4–9 voices) was pertaining to the heterophonic-polyphonic type and was used for the beautification and decoration of the three-part chants at celebrations. Three-part singing is the immanent, natural feature of Georgian musical thinking. In cases featuring more than three voices in polyphony, it is a secondary textural phenomenon utilized for the celebrative decoration of the three-part chants and it represents a new stage of Georgian musical esthetics.

To justify the dating of three-part or more than three-part decoration of the polyphonic texture back to the XI–XIII centuries, we believe that important arguments are the renaissance-like features of Georgian thinking and culture of XI–XIII centuries, its high level of development and also the fact that in musical Byzantinistics the nascence of so called Kalophonic chant is supposed to occur in XII–XIII centuries (or earlier). As for Europe, the epoch of the appearance of polyphonic tradi-

tions of melismatic organum, ars antiqua and proto-Renaissance ars nova is also believed to be in the XII-XIV centuries<sup>6</sup>. As is widely known, the Georgian Christian culture of the Middle Ages has never been behind the novelties and the process of development of the rest of the Christian world, being in many aspects even in the avant-garde.

As we have mentioned many times, our report aimed to reveal only a few parallels and problems.

We do not prove anything: despite some intonational allusions, it is obvious that Georgian and European ecclesiastic or secular polyphonies of the Middle Ages developed independently, presumably with approximately the similar dynamics and periodization of the textural thought, yet (according to the modern data, or better to say, the absence of data in our days) quite independently. What is hidden behind these similarities? A coincidence caused by the generalities of the logics of musical thought, and/or any other systemic factors – this has to remain the subject of future investigations.

For me, one issue is more than obvious: polyphony is the greatest achievement of human thought, and its development possesses the logics and forms that are common for all the mankind in general. In the present report our aim was to show exactly this logic and the parallel occurrences of its musical revelations.

### Notes

<sup>1</sup> N. Pirtskhalava's works, which discuss Georgian renaissance thinking from musical and esthetical angles, are especially remarkable (Pirtskhalava, 1991, 2002, 2002a). Several steps towards this set of problems have also been made in my dissertation thesis.

<sup>2</sup> The term "co-sounding" is used in modal harmony in order to denote vertical sound blending, so that we could avoid the use of the term "accord" as the latter represents a category connected with tonal thinking and the corresponding theory.

<sup>3</sup> The multitude of forth-fifth and second buildings constructions, similar to the motet cited in example 6 and cadencing in the mixolydian mode (with the movement of the lower voice I-VII-I) is also characteristic for *Verbum patris*, too, presented by A. Telo in 2012, thus revealing in itself, too, intonational associations with the Georgian polyphony (ex.10, audio ex. 3).

<sup>4</sup> I am grateful to Levan Veshapidze for providing me with audio example 8 and drawing my attention to the afore-mentioned fragment.

<sup>5</sup> In this case the ancient chanters implied by the term "Mode" various polyphonic and textural styles.

<sup>6</sup> Based on the analogy of the stages of historic development of Byzantine and Slavic chants, Ms. Ekaterine Oniani has earlier supposed the existence of the Georgian decorated chant, in the IX-X or XII centuries (Oniani, 2004).

## References

- Araqishvili, Dimitri. (1925). *Kartuli musika (Georgian Music)*. Tbilisi: Metsniereba sakartveloshi; Kutaisi: Local Typography (on Georgian)
- Evdokimova, Yuliya. (1983). *Mnogogolosiye srednevekoviya. X–XIV veka. Istoria polifonii (Medieval Polyphony. 10<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries. History of polyphony)*. Vol. 1. Moscow: Muzika (in Russian)
- Iashvili, Mzia. (1975). *Kartuli mravalkhianobis sakitkhisatvis (On the Issue of Georgian Polyphony)*. Tbilisi: Ganatleba (in Georgian)
- Javakhishvili, Ivane. (1990). *Kartuli musikis dziritadi sakitkhebi (Basic Issues of Georgian Music)*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Koridze, Pilimon. (1896). *Kartuli galobis mdgomareoba (The State of Georgian Chant)*. Journ.: *Mtsqemsi*, #9, 10 (on Georgian)
- Konen, Valentina. (1975). *Znachenie vneevropeiskikh kultur dliya muziki XX veka (Significance of Non-European Cultures for the 20<sup>th</sup> Century Music)*. In: *Etiudi o zarubezhnoymuzike (Studies on Foreign Music)*. Moscow: Muzika (in Russian)
- Livanova, Tamara. (1983). *Istoriya zapadno-evropeiskoy muziki do 1789 goda (History of West-European Music until 1789)*. Moscow: Muzika (in Russian)
- Nadel, Siegfried. (2010). “Georgian Songs”. In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Pp. 1–17. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. New York: Nova Science Publishers, Inc
- Oniani, Eka. (2004). *Nvmuri damtserloba da nevmebis sistema ghtismsakhurebis kartul praktikashi (X–XI da XVIII saukuneebis khelnatserta magalitze) (Neumatic Script and Neumatic System in Georgian Divine Service Practice (on the example of 10<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Century Manuscripts)*. Dissertation work for the academic degree of Doctor of Arts (manuscript copyright). Preserved at the V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Pirtskhalava, Nino. (1991). “Kartuli himnografiis estetikis sakitkhisatvis” (“On the Issue of the Aesthetics of Georgian Hymnography”). In: *Old Georgian Professional Music. Issues of History and Theory*. Ed.: Tsurtsumia, Rusudan. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Pirtskhalava, Nino. (2002). “Mzakhri, zhiri, bamis ertoba shekovlebisatvis” shesakheb ioane petristsis “ganmartebai proklesatvis diadokhosisa da platonuri pilosopiisatvis” (“On the tuning of *mzakhri*, *zhiri* and *bami* in Ioane Petristsi’s Work ‘Interpretations of Proclus’ and Platonic Philosophy”). In: *Modern Problems of Georgian Church Hymns*. Ed.: Andriadze, Manana. Tbilisi: Centre for Chant of the Georgian Patriarchy (in Georgian)
- Pirtskhalava, Nino. (2002a). “Ioane Petristsi’s Philosophy and Georgian Polyphony”. In: *The I International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 119–126. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Rankin, Susane. (2010). *Round Table I: Modality of Medieval Georgian and European Music*. In: *Pro-*

*ceedings of the VI International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 489–492. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Reece, Gustave. (1940). *Music in the Middle Ages*. New York: W. W. Norton & Company

Shughliashvili, Davit. (2001). “Kartuli galobis “unisonuri” mravalkhmianoba (“Unison” Polyphony of Georgian Chant)”. In: *Problems of Secular and Sacred Music, proceedings of the International Conference dedicated to the 2000<sup>th</sup> Anniversary of Christianity and 3000<sup>th</sup> Anniversary of Georgia’s Statehood*. Ed.: Tsurtsunia, Rusudan. Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

Tsurtsunia, Rusudan. (2005). *Meotse saukunis kartul imusika. Tvitmqopadoba da ghirebulebiti orientatsiebi (20<sup>th</sup> Century Georgian Music. The Individuality and Value Orientations)*. Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

Zhghenti, Ivane. (2005). *Lektsiebi Harmoniashi (Lectures in Harmony)*. Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

### Notated collections

Koridze, Pilimon. (1895). *Kartuli galoba: liturgia ioane okropirisa, partitura I (Georgian Chant: John Chrysostom’s Liturgy, Score I)*. Tbilisi: M. Sharadze’s publishing and typography

Shughliashvili, Davit (Comp.-ed.). (2006). *Kartuli saeklesio galoba. Shemokmedis skola. Artem erkomaishevilis chanatserebis mikhedvit (Georgian Sacred Chant. Shemokmedi School. According to Artem Erkomaishevilis’s records)*. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song; V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

### Audio examples

1. *Codice Calixtino – Codex Calixtinus – Cunctipotens genitor Deus*. Attributed to Pope Callixtus II, one of the first known examples of Medieval three-part polyphony ([https://en.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus)); the example is taken from the website [https://www.youtube.com/watch?v=qnoe2\\_AmxoQ](https://www.youtube.com/watch?v=qnoe2_AmxoQ)
2. *Organum – Congaudeant Catholici*. Attributed to Albertus Parisiensis, one of the first known examples of Medieval three-part polyphony [https://en.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus); the example is taken from the website <https://www.youtube.com/watch?v=d5nkx8m0F6Q>
3. *Verbum Patris Umanatur*. 12th century two-part melismatic organum. The example is taken from <https://www.youtube.com/watch?v=ShNPEnkqCcA>
4. *Vakhtang Mepe* (King Vakhtang (Kartli)). CD: Georgian Folk Song. Ensemble “Rustavi” (CD-VI, #7). 2009
5. *Visia, visia* (Kartli). CD: 380 Georgian Folk Songs. Ensemble “Rustavi”. 2015



6. *Kartluri maqruli (Kartlian groomsmen's song)*. CD: 380 Georgian Folk Songs. Ensemble "Rustavi". 2015
7. *Kartluri maqruli (Kartlian groomsmen's song)*. CD: 380 Georgian Folk Songs. Ensemble "Rustavi". 2015
8. *Perotinis. Triple Organum Pascha nostrum immolatus*. 12th-13th cc. <https://www.youtube.com/watch?v=ba5LXi760D8&feature=youtu.be&t=5m37s>
9. *Daghatsatu nebsit tvisit (Though thou didst descent)*. Tone VIII, Easter Kontakion, Shemokmedi School. CD I. Patriarchy Choir of Tbilisi Holy Trinity Cathedral [2012]
10. *Shen gigalobt (We Praise Thee)*. Chant of Liturgy Eucharist canon. Gelati School, "ornamented". Gelati school. CD I. Patriarchy Choir of Tbilisi Holy Trinity (Sameba) Cathedral, Georgia [2012]

Translated by *Mikheil Gelashvili*

**მაგალითი 1.** ადამ დე ლა ჰალი (1237–1287). რონდო (Ливанова, 1983: 596)

**Example 1.** Adam de la Halle (1237–1287). Rondeau (Livanova, 1983: 596)

**მაგალითი 2.** ევროპული და ქართული სამხმიანი ჰარმონიული ვერტიკალის ტიპური თანაფერადობები (ჯლენტი, 2005: 228)

**Example 2.** Harmonious vertical of the Georgian and European triphony of the Middle (Jgenti, 2005: 228)

მაგალითი 3. XII ს. მელიზმატიკური ორგანუმი (ტროპი) *Cunctipotens genitor Deus*  
Example 3. Melismatic organum (tropos) of the XII century *Cunctipotens genitor Deus*

The musical score is written for a two-part organum in G-clef, 8/8 time. It consists of six systems, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The vocal line features a melismatic melody with many eighth notes, often beamed together in groups of four or eight. The lute line provides a simple harmonic accompaniment with long notes and rests. The lyrics are written below the vocal line, with hyphens indicating the long duration of the notes. The text is in Latin and Georgian. The first system starts with '1.Cun' and ends with 'tens'. The second system starts with 'ge' and ends with 'us'. The third system starts with 'om' and ends with 'tor'. The fourth system starts with 'e' and ends with 'son!'. The fifth system starts with '2.Cri' and ends with 'i'. The sixth system starts with 'ste' and ends with 'i'. The score is divided into two parts by a dashed line between the fifth and sixth systems.

1.Cun - - - - - cti - - - po - - - - - - - - - tens

ge - ni - - - - us de - - - - - - - - - us

om - - - ni cre - - - a - - - - - tor

e - - - - - - - - - - - - - - - -

e - - - - - - - - - - - - - - - - son!

2.Cri - - - - - ste de - - - - - - - - - i

for - - - ma vir - - - - - tus

pa - - - tris - que so - phi - - - a

The musical score is written for two staves, both marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as 'Allegretto' and the time signature is 8/8. The melody is characterized by a series of eighth notes, often beamed in pairs, with a descending contour. The lyrics 'e - - - - - ley - - - - - son!' are placed below the first staff. The score concludes with a double bar line.

3. Am - - - - bo - - - - rum sa - - - - - crum

spi - ra - men ne - - - xus a - mor - - - que

Musical score for "The Song of the Lark" in G major, 4/4 time. The score is for voice and piano. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The piano accompaniment (bass clef) begins with a half note G3, followed by a series of eighth notes: A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The lyrics "e - - - - ley - - - - son!" are written below the vocal line.

**მაგალითი 4.** კადანსი კვინტის ფინალისით

**Example 4.** The cadence with a fifth in finalis

ა) პეროტინუსი, ორგანუმი *Alleluia Pascha nostrum* (Евдокимова, 1983: 257)

a) Perotin, organum *Alleluia Pascha nostrum* (Evdokimova, 1983: 257)

The image displays two systems of musical notation for a three-part organum. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The first system includes the lyrics 'no' and 'strum' written under the alto staff. The notation features various note values and rests, with some measures containing multiple notes. The second system continues the musical piece without lyrics.

ბ) კაუზულა *Ave maris stella* (Евдокимова, 1983: 292, 293)

b) Clausula *Ave maris stella* (Evdokimova, 1983: 292, 293)

The image shows a single system of musical notation for a three-part setting. It consists of three staves: treble, alto, and bass clef. The notation includes various note values and rests, with some measures containing multiple notes. The system concludes with a final cadence.



**მაგალითი 5.** ორგანუმი *Congaudeant catholici*, შუა საუკუნეების სამხმიანი პოლიფონიის ინტონაციური მსგავსება ქართულ საგალობელსა და ხალხურ სიმღერასთან (Reece, 1940: 268)

**Example 5.** Organum *Congaudeant catholici*. Intonative resemblance of the three-part Medieval Polyphony with the Georgian chants and folklore songs

Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur ci - ves ce - li - ci di - e i - sta.

**მაგალითი 6.** მოტეტი. დიატონურ კილოთა ცენტრებზე მიმართული საკადანსო ნაგებობების მსგავსება ქართულ კადანსებთან. (Ливанова, 1983)

**Example 6.** Motetus. The resemblance of the cadence buildings directed towards the centres of diatonic modes with the Georgian cadances (Livanova, 1983)

Ha - re, ha - re, hi - e! Gou - da - lier ont fait a - wand d'Ar - ras es - co - te -  
 Ba - la - en! Gou - da - lier ont bien a - wan Laur tans pour le goud -

(Balaam)

ri - e, Saint An - dri - e! Ha - re, ha - re go - de man et  
a - le ke - cha-scuns em ba - le, lie en sont eng lis - ke mand, quans

ha - re! dru - e - ri - e, ca - ri - ta - te cri - e, pour Sain - te Ma -  
il l'ont bien e sta - te, de - mi lot a - mail - le, pour çu i font laur -

ri - e fai - tes nous de mi - e, de peu - mon et de fi - e!  
tail - le, si di - ent: "bien le vail - le! Pas - si - ons l'a - sail le!

მაგალითი 7. პარალელური მოძრაობის მაკოორდინირებული ინტერვალებისა და ულერა-  
დობის ფონურ-ინტონაციური ასპექტების მსგავსება

**Example 7.** The resemblance of the coordinating intervals of the parallel movement and of the  
background intonative aspects of sounding

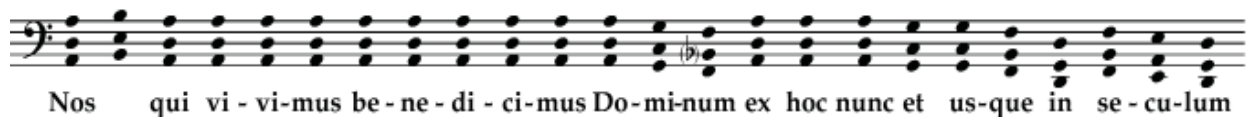
I) *Tu patris sempiternus* (Te Deum) (Евдокимова, 1983: 19-21)

Tu pa\_ tris sem\_ pi\_ ter\_ nus es fi\_ li\_ us.

II) *Nos qui vivimus* (Evdokimova, 1983: 19-21)

Nos qui vi - vi-mus be - ne - di - ci-mus Do-mi-num ex hocnunc et us-que in se - cu-lum

III) Nos qui vivimus



IV) დაღაცათუ ნებსით თვისით. აღდგომის კონდაკი. (შუღლიაშვილი, 2006: XII)

IV) *Daghatsatu nebsit tvisit (Though thou didst descent)*. The Easter Kondak. (Shugliashvili, 2006: XII)



**მაგალითი 8.** *Cunctipotens genitor Deus*. თავისუფალი ორგანუმი საპირისპირო მოძრაობით (Евдокимова, 1983: 24)

**Example 8.** *Cunctipotens genitor Deus*. The frequency of opposite movements in the free organum (Evdokimova, 1983: 24)

Cun-cti-po-tens ge-ni - tor De - us, om - ni - cre - a - tor, e - lei-son.

Christe De - i splendor, vir-tus pa-tris-queso-phi-a, e - lei-son.

Am-borum sa - crumspi-ra - men, ne-xus a - mor-que e - lei - son.

**მაგალითი 9.** ფრაგმენტები საგალობლიდან *შენ გიგალობთ* (ქორიძე, 1895: 124)

**Example 9.** Fragments from the chant *Shen Gigalobt (We praise Thee)* (Koridze, 1895: 124)

ქორიძე, 1895:124

ო - - - - -

ქორიძე, 1895:125

და ზე - ვე - - - დრე - ზით შენ, ღმერთ - თო წვე - - - - - ნო!

**მაგალითი 10.** ანონიმი ავტორი. მოტეტი *Verbum Patris humanatur*. XII ს. ინტონაციური და ჰარმონიული სტრუქტურების მსგავსება ქართულთან <http://imslp.org/wiki/File:WIMA.f6ab-verbum.pdf>

**Example 10.** Anonymous author. Motetus *Verbum Patris humanatur*, XII c. The resemblance of the intonational and harmonical structures with the Georgian <http://imslp.org/wiki/File:WIMA.f6ab-verbum.pdf>

1. Ver - bum pa - tris hu - ma - na - tur, O, O, dum pu - el - la  
2. No - vus mo - dus ge - ni - tu - re, O, O, sed ex - ce - dens  
3. In pa - ren - te sal - va - to - ris, O, O, non est pa - rens  
4. Au - di par - tum pre - ter mo - rem, O, O, vir - go pa - rit  
5. Ho - mo de - us no - bis da - tur, O, O, da - tus no - bis

5. sa - lu - ta - tur, O, O, sa - lu - ta - ta fe - cun - da - tur, vi - ri ne - sci -  
ius na - tu - re, O, O, dum u - ni - tur cre - a - tu - re cre - ans om - ni -  
nos - tri mo - ris, O, O, vir - go pa - rit nec pu - do - ris mar - cent li - li -  
sal - va - to - rem, O, O, cre - a - tu - ra cre - a - to - rem, pa - trem fi - li -  
de - mon - stra - tur, O, O, dum pax ter - ris nun - ci - a - tur, ce - lis glo - ri -

10. a. \_\_\_\_\_  
a. \_\_\_\_\_  
a. \_\_\_\_\_ E - - ya, \_\_\_\_\_ E - - ya, no - va gau - di - al  
a. \_\_\_\_\_  
a. \_\_\_\_\_



### ქართული საეკლესიო გალობის ზეპირი ტრადიციის შესახებ

ქართული საეკლესიო გალობის ისტორიული განვითარების კვლევისას განსაკუთრებულ ყურადღებას გალობის ზეპირი ტრადიციის სიმყარე იპყრობს. იგი უძველესი დროიდან XIX-XX საუკუნეების მიჯნამდე იყო დაცული.

ცნობილია, რომ XI საუკუნემდე გალობის ზეპირი ტრადიცია მთელ ქრისტიანულ სამყაროში იყო გამეფებული. მიუხედავად ამისა, ქართულ საეკლესიო ლიტერატურაში მთელი წლის სამგალობლო რეპერტუარის ზეპირად ცოდნის ფაქტებს საგანგებო ყურადღება ეთმობა. წმ. გრიგოლ ხანძთელის (759–861 წწ.) ცხოვრების აღწერისას მისი ბიოგრაფი მკითხველის ყურადღებას სწორედ იმ ფაქტზე ამახვილებს, რომ წმინდა მამამ „ყოველთა დღესასწაულთა განგებაჲ კეთილად იცოდა, რამეთუ, რომელიცა დაესწავა, დაუვინწყებლად ახსოვდა... განსაკვირველ იყო ხსოვნებაჲ მისი“ (მერჩულე, 1987: 576). გიორგი მთაწმინდელის (1009–1065 წწ.) შესახებ ნათქვამია, რომ იგი სიყმაწვილეშივე „უმეტეს ყოველთა ჰასაკის სწორთა მისთასა წარემატა და საგალობელნი იგი სანელინდონი და შეწყობილება<sup>1</sup> იგი გალობათანი ყოველნივე მეყსა შინა ზეპირით დაისწავლნა“ (გიორგი მცირე, 1987: 72). თუკი გრიგოლ ხანძთელისა და გიორგი მთაწმინდელის ბიოგრაფიიდან მოხმობილ ამ ფაქტებს გავითვალისწინებთ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში მოხსენიებული სამუსიკო ტერმინები – „მგალობელთმოძღვარი“ პირველში, ხოლო „მგალობელთუხუცესი“ მეორეში – თავისი შინაარსით ახლოს დგას უფრო გვიანდელ ტერმინთან „ლოდბარი“ ანუ „სრული მგალობელი“ (ორბელიანი, 1991: 421). ცნობილია, რომ „სრულ მგალობლებად“ იწოდებოდნენ განსაკუთრებით დახელოვნებული მგალობლები, რომლებმაც მთელი წლის სამგალობლო რეპერტუარი ზეპირად იცოდნენ<sup>2</sup>. ამის დამადასტურებელ ცნობას დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე გვანვდის, რომლის თანახმადაც სრული მგალობლები „მთელი გალობის მცოდნეები“ არიან (ხუნდაძე, 1911: IV) და იციან „გალობით პარაკლიტონი, სადღესასწაულო, მარხვანი, ზატიკი ...“ (შინაური საქმეები, 1919: 16).

ლიტერატურული წყაროებიდან ირკვევა, რომ ქართველები საგალობელთა ზეპირად დასწავლისას ძველთაგანვე განსაკუთრებულ გულმოდგინებას იჩენდნენ. გიორგი მთაწმინდელის ივნისის თვეს დართულ ანდერძში, სადაც ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილ ჰიმნებზეა საუბარი, განმარტებულია, თუ რატომ არის ქართულ თვეში „ღმრთისმშობლისანი“ მხოლოდ დასაწყისებით წარმოდგენილი, ბერძნულში კი – სრული ტექსტებით. ათონელი მოღვაწის გადმოცემით, ქართველებს ბერძნებისაგან განსხვავებით, „ღმრთისმშობლისანი“ ზეპირად სცოდნიათ. „წყალობითა ღმრთისაჲთა ვიცნით ზეპირით“ – წერს იგი; ბერძნების შესახებ კი აღნიშნავს, რომ მათ „იგივე ღმრთისმშობლისაჲ თანა უწრია (ე. ი. სრული ტექსტებით დაურთავთ – მ. ს.), რომელ კანანახითა თქუან“ (ჯღამაია, 2007: 29).

საქართველოში გალობის ზეპირი ტრადიციის ნათელი დადასტურებაა პალეობიზანტიურის თანადროული ძველი ქართული სამუსიკო დამწერლობა, რომელიც მთელ რიგ

ქართულ ხელნაწერებშია წარმოდგენილი<sup>3</sup>. გრაფიკული მოხაზულობითა და ნევმირების პრინციპით ძველი ქართული სამუსიკო დამწერლობა თანადროულ ბიზანტიურს არ ჰგავს, თუმცა პალეობიზანტიურის მსგავსად, ადიასტიმურია (ბერძნ. *diavsthma* – ინტერვალი). ცნობილია, რომ იგი არ ასახავს სამუსიკო ტექსტის ბგერათსიმალეებრივ პარამეტრს, ინტერვალებს, კილოს, ალტერაციის ნიშნებს. ნევმების საშუალებით მაგალობელს მხოლოდ ზეპირგადაცემით დასწავლილი ჰანგის გახსენება შეეძლო. ადიასტიმური დამწერლობა, მანანა ანდრიაძის სიტყვებით, „განსხვავებული სააზროვნო კატეგორიის ამსახველია, სადაც ცალკეულ ნიშანს შეესაბამება კონკრეტული ინტონაციური ბრუნვა, ერთეულს წარმოადგენს არა ბგერა, არამედ რამდენიმე ბგერის ერთობა“ (ანდრიაძე, 1999: 75). ნოტაციის ეს სახეობა ემყარება პრინციპს, რომლითაც ზეპირი და წერილობითი ტრადიცია სამუსიკო დამწერლობაში ჰარმონიულადაა შეთავსებული, თუმცა თავისი მნიშვნელობით ზეპირი ტრადიცია გადანონის (Иеромонах Лазарь (Гнатив)). სწორედ ამიტომ ამ ტიპის ნოტაცია ზეპირი ტრადიციის ნოტაციად არის აღიარებული.

ცნობილია, რომ ბიზანტიაში, რომის ეკლესიასა თუ რუსეთში სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე განხორციელებულმა სამუსიკო დამწერლობის რეფორმებმა სამგალობლო პრაქტიკაში დიასტიმური ნოტაცია დაამკვიდრა, რაც, შესაძლოა, მიჩნეულ იქნას, როგორც ზეპირი ტრადიციის გარკვეული დაქვეითება. ყველაზე ადრე ეს პროცესი დაიწყო რომის ეკლესიაში, სადაც ჯერ კიდევ IX საუკუნეში შემუშავდა მრავალხაზიანი, ე. წ. დასიური ნოტაცია, რომლის მეშვეობითაც ბგერათა სიმალლე ფიქსირდებოდა. მოგვიანებით იგი გვიდო არეცოელის მიერ შემუშავებულმა ოთხხაზიანმა ნოტაციამ განდევნა. მკვლევართა აზრით, დასავლეთში ნოტაციის რეფორმას სამგალობლო ხელოვნებაში მრავალხაზიანობის დამკვიდრებამ მისცა ბიძგი (Федотов, 1997: 5). ბიზანტიაში მნემონური პალეობიზანტიური ნოტაცია (დაახ. 950 წ-დან) XII საუკუნემდე იხმარებოდა<sup>4</sup>. შემდგომში კი იგი დიასტიმური ე. წ. მრგვალი ნოტაციით (1100–1300 წწ.) შეიცვალა. დიასტიმური იყო, ასევე, გვიანბიზანტიური ნოტაცია (სწორედ ამიტომ, ნაწილი მკვლევრებისა შუა და გვიანბიზანტიურ ნოტაციას ნევმური ნოტაციის ტიპს არ მიაკუთვნებენ). რუსეთში მნემონურ ე. წ. კრიუკულ ნოტაციას XVI საუკუნის ჩათვლით იყენებდნენ. XVII საუკუნეში კი შეიმუშავეს ნოტაციის ახალი სახეობა – ე. წ. „სინგური (წითლური) პომეტები“ (რუს. *киноварные пометы*), რომელთა მეშვეობითაც ბგერათა სიმალლის ფიქსაცია გახდა შესაძლებელი. ამდენად, სხვადასხვა ქრისტიანი ერის სამგალობლო კულტურაში გამოიკვეთა ერთი საეთო ტენდენცია – ზეპირი ტრადიციის ნოტაციას, დროთა განმავლობაში, „წერილობითი“ ჩაენაცვლა.

ამ მხრივ, სრულიად განსხვავებული სურათი გვაქვს საქართველოში. ქართული სამუსიკო დამწერლობა იყო და დარჩა ადიასტიმური, რასაც XVIII–XX საუკუნეების ხელნაწერებში დამოწმებული ახალი ნევმური ნოტაცია<sup>5</sup> და ე. წ. „ჭრელთა“ სისტემა<sup>6</sup> – ვერბალური სამუსიკო დამწერლობა – ადასტურებს<sup>7</sup>.

რაკი ქართულმა სამუსიკო დამწერლობამ საუკუნეების განმავლობაში ადიასტიმურობა შეინარჩუნა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ნოტაციის მნემონურ პრინციპს ვერც მრავალხაზიანობამ შეურყია საფუძველი.

დამკვიდრებულია მოსაზრება, რომ ქართული ძველი და ახალი ნევმური დამწერლობა საეკლესიო საგალობლების ძირითადი, კანონიკურ ჰანგის (ზედა, პირველ ხმა) მელოდიური ნახაზის მიმოხვრას ასახავს. ხმათა შეწყობის პრინციპების მცოდნე მაგალობლები თანმხლებ ხმებს ზეპირად, დაუბრკოლებლად უფარდებდნენ ძირითად ხმას. ცნობილი მაგალობლის, არტემ ერქომაიშვილის (1887–1967) გადმოცემით, საეკლესიო

გალობის შესწავლის საწყის ეტაპზე თავდაპირველად პირველი, ზედა ხმა ისწავლებოდა. პირველთან მეორე და მესამე ხმის შეწყობას მოსწავლეები სწავლების პირველი ექვსი თვის განმავლობაში ეუფლებოდნენ. ამ პრინციპების სრული ათვისებისა და ჰარმონიის გათავისების შემდეგ, საკმარისი ყოფილა ახალი საგალობლის მხოლოდ პირველი ხმის შესწავლა; ამიერიდან განაფული შეგირდები ბანსა და მაღალ ბანს დამოუკიდებლად უფარდებდნენ პირველ ხმას. „მეორე და მესამე ხმას ვინლა გვასწავლიდა... ჩვენ უნდა შეგვეწყოო“ – იგონებს ბატონი არტემი. ცხადია, თუკი შეგირდი შეცდომას დაუშვებდა, მასწავლებელი უმაღლეს უსწორებდა და ხმათა შეწყობის მართებულ ნიმუშს სთავაზობდა (ერქომაიშვილი, 2007). ცნობილია, რომ კილო-გალობის, ე. წ. ნევმატური სამუსიკო სტილის, საგალობლების ათვისების შემდეგ, გამშვენებულ გალობას ეუფლებოდნენ. არტემ ერქომაიშვილის მასწავლებელი მელქისედეკ ნაკაშიძე გამშვენებული გალობის სწავლებისას ინვევდა ცნობილ მაგალობლებს – ნესტორ კონტრიძეს, სიმონ მოლარიშვილს, ანტონ და დავით დუმბაძეებს (ყვანია, ს., 1964: 5; ყვანია, თ. 2004: 232), რომელთაგანაც შეგირდები გალობის გამშვენების საიდუმლოებებს და, როგორც ჩანს, ხმათა შეწყობის კიდევ უფრო რთულ ვარიანტებს ეუფლებოდნენ. არტემ ერქომაიშვილის განმარტებით, მომღერალ-მაგაობელს „წინასწარ ესმის სიმღერის (ისევე, როგორც გალობის – მ. ს.) დაბოლოება და, თუ მიზანს ხედავ, იქ მისვლას რა უნდა, რომელი გზითაც გინდა იარო, რამდენიც არ უნდა აუხვიო და ჩაუხვიო, მაინც იქ მიხვალ..... ხმები, როგორც არ უნდა დავგრიხოთ, ვიცით სად მივიდეთ, მაგრამ ორჯერ ერთნაირად დაგრეხა ძნელია.....“ (ერქომაიშვილი, 1980: 23).

„ხმების ორჯერ ერთნაირად დაგრეხა“ რომ ძნელია და ზეპირი გალობისას ყოველჯერზე ჰანგისა თუ ხმათა შეწყობის მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ვარიანტი წარმოიქმნება, ნათლად ჩანს ქართულის საეკლესიო საგალობლების ნოტირებული ნიმუშებიდანაც.

დანართში წარმოდგენილია შემოქმედის სამონასტრო სკოლის ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომის მეცხრე ძლისპირის ჩასართავის ანგელოზი ღალადებს მეორე მუხლის სამი ვარიანტი – ორი სადა (ა და ბ) და ერთი გამშვენებული (ც) (მაგ. 1). ეს ვარიანტები გადმოცემულია დიდი მაგალობლის, მელქისედეკ ნაკაშიძის მონაფეების, ცნობილი მაგალობლების — არტემ ერქომაიშვილისა და დიმიტრი პატარავას მიერ. პირველი (ა) და მესამე (ც) ეკუთვნის არტემ ერქომაიშვილს, ხოლო მეორე (ბ) – დიმიტრი პატარავას<sup>8</sup>.

მარტივი კილოს საგალობელთა მელოდია-მოდელებში (ა და ბ) ყურადღებას იპყრობს კვინტური და ოქტავური პარალელიზმები. მათგან პირველში ორმაგი კვინტების (კვინტონაკორდების) პარალელიზმია უპირატესი (სანოტო მაგალითებში პარალელიზმები რკალებითაა აღნიშნული); გამშვენებული მუხლი (ც) გამორჩეულია ზედა ხმაში (ე. წ. *თქმაში*) წარმოდგენილი იმპროვიზაციული ცვლილებით, რასაც ნმ. ექვთიმე აღმსარებელი „კილოდან ხმით გადასვლას“ უწოდებს; სახელდობრ, მუხლის მეორე საქცევში კანონიკური ჰანგის ერთი მონაკვეთი გაუჩინარებულია და ჩანაცვლებულია სხვა იმპროვიზაციული ვარიანტით (სანოტო მაგალითში იგი წყვეტილი ხაზებითაა აღნიშნული), რაც არც თუ იშვიათია გამშვენებულ საგალობლებში. აქ პარალელიზმებთან ერთად იკვეთება ხმათა შედარებით თავისუფალი განვითარება და დასტურდება ბურდონული ელემენტიც. სანოტო მაგალითის სამივე ნიმუშის თვალის შევლელაც კი საკმარისია იმისთვის, რომ შევნიშნოთ მათში ხმათა შეწყობის სხვაობა. საგულისხმოა, რომ წარმოდგენილი მრავალფეროვნება ერთი სამგალობლო სკოლის ფარგლებშია გამოვლენილი და „ზეპირი გალობის“ შემოქმედებით პროცესს ახლავს.

XIX საუკუნეში მრავალრიცხოვანი ქართული საეკლესიო საგალობლების ხუთხაზიანი ნოტაციით ჩაწერის შემდეგ საგალობელთა ზეპირად სწავლების უძველეს მეთოდს გაქრობის საფრთხე დაემუქრა, რის გამოც მეტისმეტად წუხდნენ მსცოვანი მგალობლები; დაბეჯითებით ამტკიცებდნენ რა საგალობელთა სწავლების ტრადიციული მეთოდის დიდ უპირატესობას, თანამედროვეებს მისი შენარჩუნებისკენ მოუწოდებდნენ. ცნობილი მგალობელი ეპისკოპოსი სტეფანე (ვასილი) კარბელაშვილი (1858–1936) წერდა: „ამ ძველმა ზეპირებამ გალობა-სიმღერისამ შეინარჩუნა ქართველთა თვისთვისობა და განსაკუთრებით ხასიათი. იმ ზეპირგადაცემაში მოსწავლენი ერგევინ იმ ხმათა დამახასიათებელ თვისებათა, რომელნიც ევროპულად აღზრდილი ყურისათვის შეუწყნარებელია და ბარბაროსობა“<sup>9</sup> (კარბელაშვილი, №131).

მღვდელმთავრის გადმოცემით, მის მამას, გამორჩეულ მგალობელს, მღვდელ გრიგოლ კარბელაშვილს, ბოდბის მონასტრის ახალჩამოყალიბებული გუნდისთვის ცხრა თვის განმავლობაში ზეპირმეტყველებით დაუსწავლებია თორმეტივე საუფლო დღესასწაულის საგალობლები (იქვე). ამავე მეთოდით ასწავლიდა გალობას გელათისა და შემოქმედის მონასტრების სამგალობლო ტრადიციებზე აღზრდილი ერთ-ერთი უდიდესი მგალობელი ანტონ დუმბაძე (1824–1907). ხუთწლიანი სასწავლო პროგრამა, რომლითაც მისი მოწაფეები გალობის ცოდნას ეუფლებოდნენ, 3750 საგალობლის ზეპირგადაცემით შესწავლას ითვალისწინებდა (სიმონიშვილი).

ზეპირი ტრადიციის სიმყარეზე მიუთითებს, აგრეთვე, საგალობლებში შუა საუკუნეების სამუსიკო აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ფორმულებრიობის გამოვლენა. XIX–XX საუკუნეების მიჯნაზე ჩაწერილი საგალობლების კომპოზიციური პრინციპების კვლევისას ირკვევა, რომ არა მხოლოდ სადა, არამედ გამშვენებული საგალობლების საფუძველს კანონიზებული ინტონაციური ფორმულები წარმოადგენს. სანიშნოდ მოგვყავს იმერულ-გურული კილოს წირვის საგალობლის „მოვედით თაყუანის ვსცეთ“ ექვსი ვერსია (მაგ. 2), რომლებიც ლათინური ანბანის ასოებითაა აღნიშნული (ნმ. ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძის) ხელნაწერიდან – სამი, დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის კრებულიდან – ერთი, ფილიმონ ქორიძის კრებულიდან – ორი). სანოტო მაგალითში წარმოდგენილია სადა და გამშვენებული ვარიანტების კილო-მოდელების პირველი ხმა, ე. წ. *თქმა* (კანონიკური ღერძის ბგერები ჩასმულია წრეებში; კავებით აღნიშნულია გამშვენებები, ხოლო წყვეტილი ხაზებით – საბაზისო ჰანგიდან გადახრის მონაკვეთები<sup>10</sup>). საგალობელი ექვსი მუხლისგან შედგება. შედარებითი ანალიზის შედეგად ირკვევა, რომ გამშვენების მიუხედავად, მგალობლები, ნმ. ექვთიმე აღმსარებლის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „კილოს კვალზე“ დგანან<sup>11</sup> (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ღერძიდან „შიგადაშიგ გადახვევის“ მცირე შემთხვევებს, რაც სავსებით დასაშვებია) და კვლავ ფორმულებრივი აზროვნების ერთგულნი რჩებიან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გამშვენებული სტილის დამკვიდრებას, იმპროვიზაციული ხელოვნების განვითარებას, საუკუნეების განმავლობაში არც სამუსიკო აზროვნების ძველი პრინციპებისა და არც დამწერლობის ძირეული ცვლილება არ გამოუწვევია (თუ არ ჩავთვლით ზეპირი ტრადიციის მატარებელ უკანასკნელი თაობის მგალობელთა – არტემ ერქომაიშვილისა და დიმიტრი პატარავას ნევმირებულ ხელნაწერებში მინიმუმამდე დაყვანილ სამუსიკო ნიშნებს).

ამ მხრივ, სხვა ვითარებაა ბიზანტიურ სამგალობლო ხელოვნებაში. აქ კალოფონიური სტილის დამკვიდრებამ შუასაუკუნეებისათვის დამახასიათებელი ფორმულებრივი აზროვნების გაქრობა განაპირობა. ამის შესახებ დიმიტრი კონომოსი წერს: „ბიზანტიური გალობის ყველა სახეობა, როგორც ამას შუა საუკუნეების წყაროები მოწმობენ,



ფორმულებრივია, ხოლო მისი განვითარების ბოლო ეტაპზე კომპოზიტორების ახალმა თაობამ მიატოვა ეს პრაქტიკა ახალი, მდიდრულად ორნამენტირებული კალოფონიური სტილის სასარგებლოდ“ (დოლიძე, 2001: 21)<sup>12</sup>. ამდენად, ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში სამუსიკო აზროვნების ძირძველი ფორმები XIX–XX საუკუნეების მიჯნამდე იყო შენარჩუნებული გალობის ცოცხალი მემკვიდრეობითი ტრადიციის მატარებელ მაგალობელთა შორის.

ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე, შეიძლება ითქვას, რომ **საქართველოში გალობის ზეპირი ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობა, რაც სამუსიკო აზროვნების ძველი ფორმებისა და დამწერლობის პრინციპებისადმი ერთგულებაშია გამოვლენილი, ჩვენამდე მოღწეულ საგალობლებში საეკლესიო მუსიკის არქაული შრეების შენარჩუნებაზე მიუთითებს.**

### შენიშვნები

- <sup>1</sup> ბერძნული „ჰარმონიის“ შესატყვისი ძველი ქართული ტერმინი „შენწყობილება“ ორი სამუსიკო-თეორიული მნიშვნელობით გამოიყენებოდა – კილოს, ჰანგსა და ხმათა შეწყობას აღნიშნავდა
- <sup>2</sup> გარდა ამისა, სრული მაგალობლები ფლობდნენ ძველი ქართული სამუსიკო დამწერლობის ცოდნას, იმპროვიზაციის ხელოვნებას, დაუბრკოლებლად გალობდნენ ნებისმიერი სირთულისჰიმნებს; ხელწიფებოდათ ქართულ სამხმიან საეკლესიო საგალობლებში დამატებითი სამი ხმის ჩართვა – ექვს ხმად გალობა, რისი მოსმენაც მხოლოდ დიდ დღესასწაულებზე იყო შესაძლებელი
- <sup>3</sup> იხ. სინური კოლექციის იადგარები Sin.Geo.O.1; Sin.Geo.O.14 (X ს-ის I ნახ.); იელის იადგარი, მიქაელ მოდრეკილის იადგარი. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ხელნაწერი S-425 (977–988), იორდანეს ძლისპირთა კრებული, ხმცხ A-603 (X–XI სს.), ათონური კოლექციის ხელნაწერი Ath-85 (XI ს.) და სხვ
- <sup>4</sup> თუმცა პალოზიზანტიურ ნოტაციაშივე ინტერვალების ზუსტი დაფიქსირების ტენდენცია იჩენს თავს (ვგულისხმობთ კოალენის ნოტაციას)
- <sup>5</sup> იხ. ხელოვნების ეროვნულ ცენტრში დაცული ხელნაწერები Q-845, Q-298, Q-651, Q-830 და სხვა
- <sup>6</sup> „ჭრელთა“ სისტემა გულისხმობს საგალობლის ჰანგის განმარტებას სიტყვიერად მისი შემადგენელი მელოდია-მოდულების („ჭრელების“) სახელწოდებების ან ამა თუ იმ საგალობლიდან აღებული სტრუქტურული ერთეულების შესაბამისი სიტყვიერი ტექსტების მეშვეობით
- <sup>7</sup> იხ. ქუთაისის სახ. მუზეუმის ხელნაწერები №368 და №467; ხმცხ Q-103, Q-104ა და სხვა
- <sup>8</sup> პირველი ჩანერა კახი როსებაშვილმა, მეორე – მამია პატარავამ, ხოლო მესამე თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების ლაბორატორიაში დაცული საარქივო ჩანაწერის დ. შულღიაშვილის მიერ გამიფრული ნიმუშია (იხ. როსებაშვილი, 1976: 8; ერქვანიძე, 2003: 8; შულღიაშვილი, 2006: 31)
- <sup>9</sup> ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმებისა (1811 წ.) და რუსი ეგზარქოსების მმართველობის ხანაში საქართველოს ეკლესია-მონასტრებში თანდათანობით ფეხს იკიდებდა აკორდული წყობის ევროპეიზებული მრავალხმიანი გალობა, რომლის გავრცელების მომხრეები ქართული კვარტა-კვინტური წყობის მრავალხმიანობას არაკეთილხმოვანსა და კაკაფონიურს უწოდებდნენ



- <sup>10</sup> საგალობლის ექვს ვარიანტი იხ.: a). Q-674: 251–252 (საბავშვო საგალობელი. სადა კილო); b) ხუნდაძე, 1911: 7–8; c) Q-674: 209–211 (ნამდვილი კილო); d) ერქვანიძე, 2004: 226–228 (ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერის მიხედვით); e) ქორიძე, 1895: 35–38; f) ქორიძე, 1895: 38–41
- <sup>11</sup> თუმცა, ცნობილია, რომ ერთი კილო, მიქაელ მოდრეკილის (X ს.) სიტყვებით რომ ვთქვათ, შესაძლოა, „ორგუარი იყოს“ (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, 1959: 545), რისი ნათელი ნიმუშია VI ხ მუხლის ორი ვარიანტი №2 მაგალითში
- <sup>12</sup> დედანი: Conomos Dimitri (1984). *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant*. Brookline, გვ. 33

### გამოყენებული ლიტერატურა

- გიორგი მცირე. (1987). *გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება*. წიგნში: გრიგოლაშვილი, ლაურა (რედ.). *ქართული მწერლობა*, ტ. II. თბილისი: ნაკადული
- დოლიძე, დალი. (2001). *დოგმა და ტრადიცია კანონიკურ საეკლესიო გალობაში*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
- ერქომაიშვილი, ანზორი. (1980) ბაბუა. თბილისი: საბჭოთა საქართველო
- მერჩულე, გიორგი. (1987). „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“. წიგნში: *ქართული მწერლობა*, ტ. I. რედ.: სირაძე, რევაზი. თბილისი: ნაკადული
- მეტრეველი, ელენე (რედ.). (1959). *ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექციისა*. ტ. I. შედგენილი და დასაბუთდად მომზადებული: თ. ბრეგაძის, თ. ენუქიძის, ნ. კასრაძის, ლ. ქუთათელაძისა და ქრ. შარაშიძის მიერ. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
- ორბელიანი, სულხან-საბა. (1991). *ლექსიკონი ქართული*. ტ. I. თბილისი: მერანი
- ჟვანია, სერგო. (1964). „არტემ ერქომაიშვილი“. *ჟურნ.: საბჭოთა ხელოვნება*, №10. თბილისი: საბჭოთა ხელოვნება
- ჟვანია, თინათინ. (2004). *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები. ჩგურია. ერქომაიშვილები*. ტ. II. რედაქტორები: ჭოხონელიძე, თამარ და როდონია, ვახტანგ. თბილისი: საქართველოს მაცნე
- ჯღამაია, ლალი. (2007). *გიორგი მთაწმინდელის თთვენი (სექტემბერი)*. თბილისი: ნათლისმცემელი
- ხუნდაძე, რაჭდენ. (1911). *ქართული გალობა, ლიტურგია იოანე ოქროპირისა. პარტიტურა გადმოცემული მღვდლის რ. ხუნდაძის მიერ იმერულ-გურულ სადა კილოზე*. შესავალი, გვ. I–VI. ტფილისი: ელექტრომბეჭდავი სტამბა ა. კერესელიძისა
- Иеромонах, Лазарь. (Гнатив). Крюковое письмо и старо или палеовизантийская нотация: к проблеме Писания и Предания. [http://pravmisl.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=392&Itemid=72](http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=392&Itemid=72)
- Федотов, Владимир. (1997). „Нотация органума IX-XII веков“. წიგნში: *ARS NOTANDI. Нотация в меняющемся мире*. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Барсова, Ирина (Ред.). Сборник 17. Материалы научной конференции посвященной тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского

### სანოტო კრებულები

- ერქვანიძე, მალხაზი (შემდგ.). (2003). *ქართული საეკლესიო და სალხინო საგალობლები (გურული კილო). გადმოცემული დიმიტრი პატარავას მიერ*. ნოტებზე გადაიღო მამია პატარავამ. მუსიკალური რედაქტორი მალხაზ ერქვანიძე. თბილისი: ხელოვნება
- ერქვანიძე, მალხაზი (შემდგ.). (2004). *ქართული გალობა, გელათის სკოლა. მწუხრი, ცისკარი, წირვა. ილუმენ ექვთიმე კერესელიძის და დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის ხელნაწერების მიხედვით*. ტ. I, გამოცემა III, თბილისი
- როსებაშვილი, კახი. (შემდგ.). (1976). *ქართული გალობა (გურული კილო)*. ჩაწერა და ნოტებზე გადაიღო კახი როსებაშვილმა. თბილისი: სსრკ მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება
- ქორიძე, ფილიმონ. (1895). *ქართული გალობა. ლიტურგია იოანე ოქროპირისა მღვდლისა და მღვდელმთავრისათვის*. გადაღებულია ფილიმონ ქორიძის მიერ. პარტიტურა №1. ტფილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობის
- შულღიაშვილი, დავითი. (შემდგ.). (2006). *ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით*. ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა დავით შულღიაშვილმა. მეორე გამოცემა. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი; ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი; საგამომცემლო საქმის სასწავლო ცენტრი

### გამოყენებული ხელნაწერი წყაროები

- ერქომაიშვილი, ანზორი. (2007). არტემ ერქომაიშვილი დიმიტრი ჭალაგანიძის შესახებ. ინტერვიუ ანზორ ერქომაიშვილთან. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრში დაცული ხელნაწერი
- კარბელაშვილი, ვასილი. (№131). ვასილ კარბელაშვილის ფონდი. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრში დაცული ხელნაწერი
- კერესელიძე, ექვთიმე. (Q-674). ქართული გალობა. სამი წირვის წესი. ლიტურგია მღვდელმთავართათვის და მღვდელთათვის. ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ექვთიმე აღმსარებელის (კერესელიძის) ხელნაწერი
- სიმონიშვილი, ვარლამ (დაუთარიღებელი). გურული სიმღერების წარმოშობა ანტონ დუმბაძის გადმოცემით გურიაში. თბილისი. ფოლკლორის ეროვნული ცენტრის არქივის ხელნაწერი

**MAGDA SUKHIASHVILI**  
(GEORGIA)

## ON THE ORAL TRADITION OF GEORGIAN SACRED CHANT

When researching the historical development of Georgian sacred music the stability of the oral tradition of chanting attracts a lot of attention. It was preserved since the most ancient times until the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries.

It is usually believed that till the 11<sup>th</sup> century the oral tradition of chanting was prevalent in the whole Christian world. Despite this, special attention was paid in Georgian ecclesiastic literature to keeping alive in memory the annual repertory of chants. When describing the life of Gregory of Khandzta (759–861) it is to this fact that his biographer draws the reader's attention. He writes that "the holy father knew the rules of all the feasts very well, as whatever he had learned he never forgot... His memory was amazing" (Merchule, 1987: 576). About George the Athonite (1009-1065) it is said "He was cleverer than all the others of his age and learned all the annual chants and modes and melodies very quickly" (*sagalobelni igi satselitsdoni da shedsqobilebani*)<sup>1</sup> (Giorgi Mtsire, 1987: 72). If we take into consideration these facts selected from the biographies of Gregory of Khandzta and Giorgi Merchule, it may be concluded that the musical terms mentioned in the hagiographical compositions *Mgalobeltamodzgvvari* (master of the chanters) – in the first and *Mgalobeltukhutsesi* (chief of the chanters) – in the other – are closer in meaning to the later term *lodbari* or "a full chanter" (Orbeliani, 1991: 421). It is known that the name "full chanter" was given to those who knew the chanting repertory of the whole year by heart<sup>2</sup>. This is evidenced by the information provided by the archpriest Razhden Khundadze, who says that full chanters are those who know "all the chants" (Khundadze, 1911: IV) and know the Paraclition (Octioch), festive chants, chants for fasts and Passover..." (Shinauri Sakmeebi, 1919: 16).

Literary sources state that since ancient times Georgians have shown great diligence in memorizing hymns. In the colophon of the June menaion which deals with the hymns dedicated to the Holy Virgin, it is explained why in the Georgian *Tveni* (menaion) only the beginning of the Holy Virgin's hymns (*Ghvtismshoblisani*) are presented, but in the Greek one they are presented completely. According to George the Athonite, unlike Greeks, Georgians knew *Ghvtismshoblisani* by heart. "By God's grace we know them by heart", he writes; in connection with the Greeks he writes that they (Greeks) presented the full texts, which were recited by the *kananakhes* (presenter of the monastic choir) (Jghamaia, 2007: 29).

The presence of an oral chanting tradition in Georgia is evidenced by the old Georgian musical notation of the Paleobyzantine period which is attested in a number of Georgian manuscripts<sup>3</sup>. The old Georgian musical signs are unlike their contemporary Byzantine signs in their graphical outline and the neumatic principle, though like the Paleobyzantine they are adiamastic (Greek *diavsthma* – interval). It is common knowledge that they do not indicate the sound pitch parameters, intervals, mode and alteration signs. The neumas only helped the chanter to remember the melody that had been already learned. As Manana Andriadze writes "the adiamastic notation denotes a different thinking category where a concrete intonational movement corresponds to a separate sign, the unit

is not the sound but the unity of several sounds” (Andriadze, 1999: 75). This kind of notation is based on the principle through which in the musical notation the oral and written traditions are combined harmoniously, though the oral tradition outweighs the latter (hieromonk Lazar (Gnativ)). Therefore this type of notation is considered the notation of the oral tradition.

It is known that the musical notation reforms taken up at different historical stages in Byzantium, the Roman Church, and Russia established the Diastimic notation in the chanting practice, which can be considered the certain downfall of the oral tradition. The earliest of these processes began in the Roman Church, where a multilinear, the so-called dasian, notation was worked out, which indicated the pitch of the sounds. Later it was replaced by the four-linear notation worked out by Guido d’Arrezzo. Scholars think the notation reform in the West was stimulated by the introduction of multipart singing in the chanting practice (Fedotov, 1997: 5). In Byzantium the mnemonic – Paleobyzantine notation (from about 950) had been used until the twelfth century<sup>4</sup>. Subsequently it was replaced by the Diastimic i.e. the round notation (1100-1300). The late Byzantine notation was also Diastimic (therefore some of the scholars do not ascribe the medieval and late Byzantine notation to the type of the neumatic notation). In Russia the mnemonic, the so-called *kryuk* notation was used including in the sixteenth century. In the seventeenth century a new type of notation, the so-called “cinnabar” (red) signs (Russian – “kinovarnie pometi”) was worked out, by means of which the pitch of the sounds could be indicated. Thus in the chanting cultures of different Christian nations a common tendency took shape – in the course of time the oral tradition notation was replaced by the “written” one.

In Georgia the picture is quite different. Georgian musical notation has always been Adiastrimic, which is evidenced by the new neumatic notation<sup>5</sup> attested in the 18<sup>th</sup>-20<sup>th</sup>-century manuscripts and the so-called “chreli” (variation) system<sup>6</sup> – the verbal musical notation<sup>7</sup>.

Since the Georgian notation system has remained Adiastrimic for centuries, it means that even multipart singing failed to overpower it.

It is accepted that the old and new Georgian neumatic notation reflects the movement of the melodic design of the basic, canonical tune (the top voice) of the chants. The chanters, who knew the principles of the voice adjustment, orally, without any difficulty adjusted the accompanying parts to the main one. According to Artem Erkomaishvili (1887–1967), a well-known chanter, at the initial stage of learning the hymns, the top voice was taught first. The students studied adjusting the higher, second part and the lower, third part to the top voice during the first six months. After fully mastering these principles and a thorough learning of harmony, it was sufficient to learn only the top part; since then the disciples, who had had enough practice, found no difficulty in adjusting the higher and lower third part to the top part independently. “Nobody thought of teaching us the second part and the third part”, remembers Artem Erkomaishvili, “we were to do it ourselves”. Of course, if the student made a mistake, the teacher corrected it immediately and suggested the true variant (Erkomaishvili, 2007). It is of common knowledge that after learning the mode-chanting, the chants of the so-called neumatic musical style they mastered decorated chanting. When teaching decorated chanting Artem Erkomaishvili’s teacher Melchizedek Nakashidze invited the famous chanters Nestor Kontridze, Simon Molarishvili, Anton and David Dumbadze (Zhvania, 1964: 53; Zhvania, 2004: 232), from whom the disciples learned the secrets of chant decoration and, as it seems, more complex versions of the voice adjustment. As Artem Erokaimshvili explains, the chanter “hears the end of the song (and the chant) in advance and if the goal is seen it is not difficult to achieve it, whichever way you take and how many turns you may take up and down you are sure

to get there... However the voices may be twisted, we know where to get, but it is impossible to twist the voices in one and the same manner twice..." (Erkomaishvili, 1980: 23).

That "it is impossible to twist the voices in one and the same manner twice" and that in oral chanting a more or less different version of the tune and voice adjustment is created, is evident in the notated specimens of Georgian church chanting.

In notated sample of the supplement three versions – two plain (a and b) and one decorated (c) insets "the Angel is Crying out" of the Shemokmedi Chanting School heirmos of Christ's Glorious Resurrection are presented (ex. 1). These variants were handed down by Artem Erkomaishvili and Dimitri Patarava<sup>8</sup>, pupils of the great Chanter Melchizedek Nakashidze.

In the melody-models of simple mode (a, b) the fifth-octave parallelisms attract attention, prevalent in the former is the parallelism of double fifths (fifth-ninth chords) (in the notated examples the parallelisms are indicated by arcs); the ornamented stanza (c) is distinguished in the improvised alternation in top part (the so-called "*tkma*" – narration), which St. Euthymius the Confessor calls "moving from mode with a voice"; namely in the second intonational phrase of the stanza one section of the canonical melody "is lost" (Ekvtime Kereselidze's expression) and is superseded by another improvised version (indicated by a hook in the notated example), which is not a rare occurrence in ornamented chants. Here alongside parallelisms a comparatively free development of voices is marked out and a drone element is also corroborated. A simple glance at the three samples of the notated specimens is sufficient to notice the difference between the vocal adjustments. Also noteworthy is the fact that the afore-discussed diversity is manifested within one school of chant and accompanies the creative process of "oral chanting".

In the 19<sup>th</sup> century after writing down the numerous Georgian ecclesiastic chants in the five-line musical notation the method of oral teaching of chants was threatened with extinction, which caused great concern to old chanters. Insisting on the superiority of the traditional method of oral teaching of the chants, they called on their contemporaries to preserve it. The famous chanter bishop Stephane (Vasil) Karbelashvili (1858–1936) wrote, "It was the retaining of the old method of memorizing the chants and songs that preserved the originality of Georgians, especially of their character. In the process of memorizing the students get accustomed to the characteristic features of those voices (parts), which sound alien to the European ear and is thought to be Barbarian"<sup>9</sup> (Karbelashvili, #. 131).

As the archbishop says, his father the priest Grigol Karbelashvili, an outstanding chanter taught orally all the chants of the Twelve Lord's Feasts to the newly formed choir of Bodbe. It took him nine months (ibid.). One of the greatest chanters, Anton Dumbadze (1824–1907), brought up on the chanting traditions of the Gelati and Shemokmedi monasteries, taught chanting by the same method. The five-year-long teaching curriculum, according to which his pupils learned chanting, envisaged memorizing 3750 chants (Simonishvili).

The presence of the melodic formulas, characteristic of medieval musical thinking, indicates the stability of the oral tradition. By studying the compositional principles recorded at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries it was discovered that not only the plain but also the decorated chants were based on canonized intonational formulas. In supplement I have presented as an example six versions of the liturgical chant in the Imeretian-Gurian mode *O, Come, let us worship* (ex. 2), which are denoted by the letters of the Latin alphabet (three from St Euthymius the Confessor's (Kereselidze) manuscript, one from the collection of the archpriest Razdhen Khundadze's collection, two-from Filimon Koridze's collection). In the notated specimens the top voice, the so-called



*tkma* (the sounds of the canonical axis are set within circles) of the simple and ornamented variants are presented; ornaments are indicated by hooks and a deviation from the basic tune is indicated by interrupted lines. The chant consists of six stanzas. A comparative analysis revealed that despite ornamentation, as St. Euthymius Confessor says, the chanters “follow the traces of the mode<sup>10</sup>” (if we do not consider some minor deviations from the axis from time to time). And this means that neither the introduction of the ornamented style nor the development of the art of improvisation resulted in fundamental changes to the old principles either of the musical style or musical notation<sup>11</sup> (if we do not take into consideration the minimum number of musical signs in the neumatic manuscripts of the last generation chanters Artem Erkomaishvili and Dimitri Patarava, who were devoted to the oral traditions).

In this connection the situation is different in the Byzantine chanting practice. Here the introduction of the calophonic style caused the disappearance of the melodic formula-based thinking, characteristic of the Middle Ages. Dimitry Canomos writes the following about this, “All kinds of the Byzantine chanting as is evidenced by the medieval sources, are melodic-formula based, but at the last stage of its development the new generation of the composers abandoned this practice in favour of the new, richly decorated calophonic style” (Dolidze, 2002: 74)<sup>12</sup>. Thus the ancient forms of the musical thinking were preserved in the Georgian chanting practice until the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries among the chanters pursuing the live hereditary tradition.

Proceeding from all that has been said above it may be concluded that **in Georgia the viability of the oral chanting tradition expressed by the loyalty to the principles of the old forms of musical thinking and notation in the chants that come down to this day indicates the survival of the archaic layers of sacred music.**

### Notes

<sup>1</sup> “Shetsqobileba” – an old Georgian term, had two musical-theoretical meanings denoting the mode tune and adjustment of voices

<sup>2</sup> Apart from that full chanters knew the old Georgian musical notation, the art of improvisation and performed the hymns, however complex they might have been, without any difficulty

<sup>3</sup> See: the Tropologia of the Sinaic collection Sin.Geo.-1; Sin. Geo.-0. 14 (1<sup>st</sup> part of the 10<sup>th</sup> cent; Yale Tropologion, Michael Modrekili’s Tropologion NCM (National Centre of Manuscripts) s-425 (977-988), Jordan’s collection of the Heirmoi NCM A-603 (10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> cent), manuscript of the Athonite collection Ath-85 (11<sup>th</sup> cent.) and others

<sup>4</sup> However, the tendency of accurate documentation of intervals is topical in Paleo-Byzantine notation (implied here is Coalen’s notation)

<sup>5</sup> See: manuscripts Q-845, Q-298, Q-651, Q-830 etc. at the National Centre of Manuscripts

<sup>6</sup> The “chreli” system implies verbal definition of chant melody by means of the corresponding verbal texts selected from their constituent tune-models, the names of “chreli” of this or that chant

<sup>7</sup> See manuscripts No 368 and No 467 of Kutaisi State Museum; Manuscripts of the NCM, Q-103, Q04a and others

- <sup>8</sup> The first was recorded by Kakhi Rosebashvili, the second – by Mamia Patarava, the third was transcribed by Davit Shughliashvili (Rosebashvili, 1976: 8; Erkvanidze, 2003: 8; Shughliashvili, 2006: 31)
- <sup>9</sup> After the abolition of the autocephaly of the Georgian church and under the rule of the Russian exarchs in Georgian churches and monasteries the Europized multipart chanting of the chordal structure was being introduced gradually. Its supporters called the Georgian polyphony of the fourth-fifth scales disharmonious and cacophonous
- <sup>10</sup> See six versions of the chant: a) Q674: 251–252 (children’s chant, plain mode); b) Khundadze, 1911: 7–8; c) Q-674: 209–211 (true mode); d) Erkvanidze, 2004: 226–228 (after Ekvtime Kereselidze’s manuscript); e) Koridze, 1895: 35–38; f) Koridze, 1895: 38–41
- <sup>11</sup> It is known that one melody – to quote Mikael Modrekili’s (X c.) words – might be of “two kinds” (Description of Georgian Manuscripts, 1959: 545); The example of above mentioned are two versions of VI b stanza in example 2
- <sup>12</sup> Conomos Dimitri (1984). *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant*. Brookline, p. 33

### References

- Dolidze, Dali. (2001). *Dogma da traditsia kanonikur saeklesio galobashi (Dogm and Tradition in Canonical Church Chant)*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Erkomaishvili, Anzor. (1980). *Babua (Grandtather)*. Tbilisi: Sabchota sakartvelo (in Georgian)
- Fedotov, Vladimir. (1997). “Notaciya organuma IX–XII vekov” (“Notation of the 9<sup>th</sup>–12<sup>th</sup> cc. Organum”). In: *ARS NOTANDI. Notaciya v meniajushemsiya mire (Notation in the Changeable World)*. Scientific works of Moscow P. Tchaikovsky State Conservatoire; collection 17, materials of the Scientific Conference dedicated to the 1000<sup>th</sup> anniversary of Guido of Aretha. Ed.: Barsova, Irina (in Russian)
- Giorgi, Mtsire. (1987). “Giorgi mtatsmindelis tskhovreba” (“The Life of Giorgi Mtatsmindeli”). In: *Kartuli mtserloba (Georgian Write)*. Ed.: Grigolashvili, Laura. Vol. 2. Tbilisi: Nakaduli (in Georgian)
- Hieromonk, Lazar. Krukovoe pismo i staro paleovizantiskaya notatsiya: k probleme Pisaniya i Predaniya (Hook-script and Old and Paleo-Byzantine Notation: on the Problem of the Write an Legend). [http://pravmisl.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=392&Itemid=72](http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=392&Itemid=72)
- Jghamaia, Lali. (2007). *Giorgi mtatsmindelis ttveni, sektemberi (Giorgi Mtatsmindeli’s Ttveni, September)*. Tbilisi: Natlismtsemeli (in Georgian)
- Khundadze, Razhden. (1911). *Kartuli galoba, liturgia ioane okropirisa. Partitura gadmotsemuli mghvdlis r. khundadzis mier imerul-gurul sada kiloze (Georgian Chant John the Chrysostome’s Liturgy’’. Score, According to Father Razhden Khundadze in Imertian-Gurian Simple Mode)*. Introduction, pp. I–VI. Tbilisi: Elektrombechdavi stamba a. kereselidzisa (in Georgian)
- Merchule, Giorgi. (1987). “Grigol khandztelis tskhovreba” (“Grigol Khandzteli’s Life”). In: *Kartuli mtserloba (Georgian Writings)*. Ed.: Siradze, Revaz. Vol.1. Tbilisi: Nakaduli (in Georgian)
- Metreveli, Elene. (1959). *Kartul khelnatserta aghtseriloba qopili qartvelta shoris tsera-kitkhvis gam-*

*avrtselebeli sazogadoebis (S) kolektsiisa (Description of Georgian Manuscripts. Collection (S) of the Society for Spreading Literacy among the Georgians)*. Vol. I. Compiled and prepared for publication by T. Bregadze, T. Enukidze, N. Kasradze, L. Kutateladze and K. Sharashidze. Tbilisi: Georgian Academy of Sciences (in Georgian)

Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1991). *Leksikoni kartuli (Georgian Lexicon)*. Vol. 1. Tbilisi: Merani (in Georgian)

Zhvania, Sergo. (1964). "Artem Erkomaishvili". Journ.: *Sabchota khelovneba (Soviet Art)*, #10. Tbilisi (in Georgian)

Zhvania, Tinatin. (2004). *Kartuli khalkhuri simgheris ostatebi. Guria. Erkomaishvilebi (Masters of Georgian Folk Song. Guria. The Erkomaishvilis)*. Vol. II. Editors: Chokhonelidze, Tamar and Rodonaia, Vakhtang. Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian)

### Notated collections

Erkvanidze, Malkhaz (comp.). (2003). *Kartuli saeklesio da salkhino sagaloblebi, guruli kilo, gadmotsemuli dimitri patarava smier (Georgian Church and Feast Hymns (Gurian Mode, According to Dimitri Patarava)*. Recorded by Mamia Patarava. Musical ed.: Erkvanidze, Malkhaz. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)

Erkvanidze, Malkhaz (comp.). (2004). *Kartuli galoba, gelatis skola. Mtsukhri, tsikari, tsirva. Ighumen ekvtime kereselidzis da dekanoz rajden khundadzis khelnatserebis mikhedvit (Georgian Chant, Gelati School. Vespers, Matins, Liturgy. According to Ekvtime Kereselidze's and Razhden Khundadze's Manuscripts)*. Vol. 1, 3<sup>rd</sup> ed. Tbilisi (in Georgian)

Koridze, Pilimon. (1895). *Kartuli galoba. Liturgia ioane okropirisa mghvdlisa da mghvdelmtavrisatvis (Georgian Chant. St. John the Chrysostom's Liturgy for Clergyman and Bishop)*. Transcribed by Pilimon Koridze, score #1. Tbilisi: Stamba m. sharadzisa da amkhanag (in Georgian)

Rosebashvili, Kakhi (comp.). (1976). *Kartuli galoba, guruli kilo (Georgian Chant, Gurian mode)*. Recorded and transcribed by Kakhi Rosebashvili. Tbilisi: Georgian branch of the USSR Music Fund (in Georgian)

Shughliashvili, Davit. (comp.). (2006). *Kartuli saeklesio galoba. Shemokmedis skola. Artem erkomaishvilis chanatserebis mikhedvit (Georgian Sacred Chant. Shemokemdi School. According to Artem Erkomaishvili's Records)*. Compiled and transcribed by Davit Shughliashvili. 2<sup>nd</sup> ed. Tbilisi: Church Chant Centre of the Georgian Patriarchy; International centre for Georgian Folk Song; Educational Centre for publishing (in Georgian)

### Handwritten sources

Erkomaishvili, Anzor. (2007). Artem Erkomaishvili about Dimitri Chalaganidze. Interview with Anzor Erkomaishvili. Manuscript preserved at the International Centre for Georgian Folk Song (in Georgian)

Karbelashvili, Vasili. (#131). Vasil Karbelashvili's Fund. Manuscript preserved at the Georgian National Centre of Manuscripts (in Georgian)

Kereselidze, Ekvtime. (Q-674). *Kartuli galoba. Sami tsirvis tsesi. liturgia mghvdelmtavartatvis da mghvdeltatvis* (*Georgian Chant, Liturgy Chants of Three Divine Services for Bishops and Clergymen*). The manuscript of St. Euthymius the Confessor (Kereselidze) preserved at the Georgian National Centre of Manuscripts (in Georgian)

Simonishvili, Varlam. (Undated). *Guruli simgherebis tsarmoshoba anton dumbadzis gadmotsemit guriashi* (*The Origin of Gurian Songs in Guria According to Anton Dumbadze*). Tbilisi. Manuscript of the State Folklore Centre Archive (in Georgian)

Translated by *Liana Gabechava*

**მაგალითი 1.** ანგელოზი ღალადებს. შემოქმედის სკოლა. გადმოცემული არტემ ერქო-მაიშვილისა და პატარავას მიერ [ა) როსებაშვილი, 1976: 8, ბ) ერქვანიძე, 2003: 8 და გ) შუღლიაშვილი, 2006: 31]

**Example 1.** *Angelozi ghaghadebs (The Angel Cried Unto Her)*. Shemokmedi School. Performed by Artem Erkomaishvili and Dimitri Patarava [a) Rosebashvili, 1976: 8, b) Erkvanidze, 2003: 8 and c) Shughliashvili, 2006: 31]

არტემ ერქომაიშვილის ვარიანტი (სადა კილო)

Artem Erkomaishvili's version (the plain mode)

a

დimitრი პატარავას ვარიანტი (სადა კილო)

Dimitri Patarava's version (the plain mode)

b

არტემ ერქომაიშვილის ვარიანტი (გამშვენებული კილო)

Artem Erkomaishvili's version (the decorated mode)

c



**მაგალითი 2.** მოვედით თაყვანის-ვცეთ. 1-6 მუხლი, 6 ვარიანტი:

ა), გ) კერესელიძე, Q-674: 251–252, 209–211; ბ) ხუნდაძე, 1911: 7–8; დ) ერქვანიძე, 2004: 226–228; ე), ვ) ქორიძე, 1895: 35–38, 38–41

**Example 2.** *Movedit Taqvanis-vtset (O Come Let Us Worship)*. 1–6 stanzas , 6 variants:

a), c) Kereselidze, Q-674: 251–252, 209–211; b) Khundadze, 1911: 7–8; d) Erkavanidze, 2004: 226–228; e), f) Koridze, 1895: 35–38, 38–41

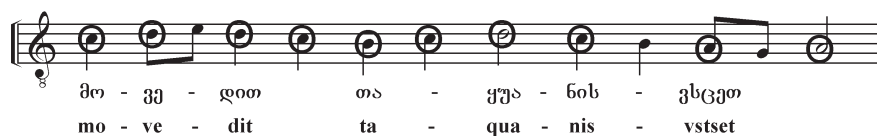
**მუხლი I**

**Phrase I**

a)



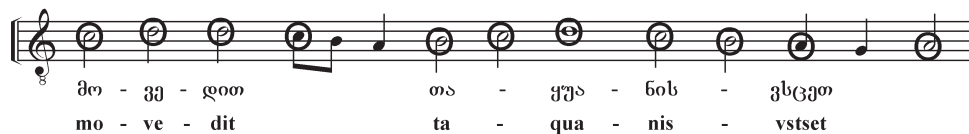
b)



c)



d)



e)

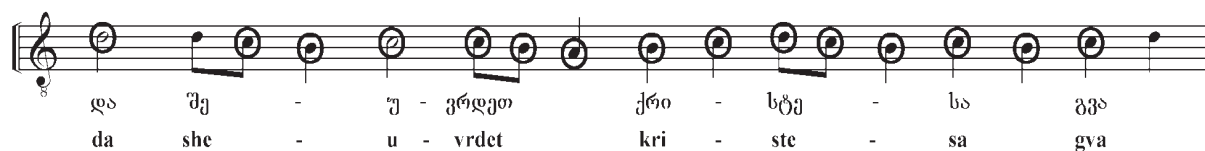


f)

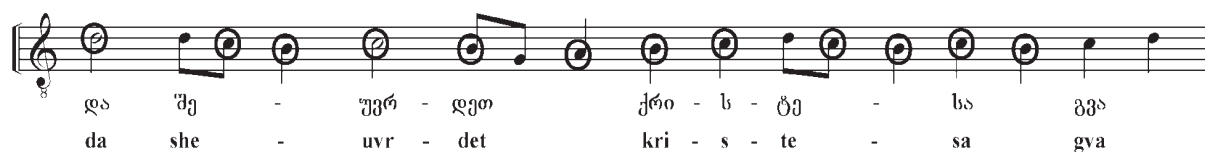


მუსლი II  
 Phrase II

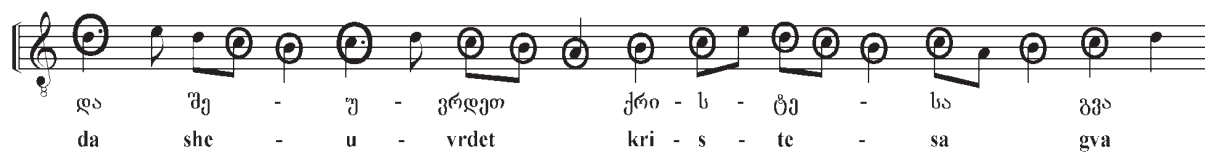
a)



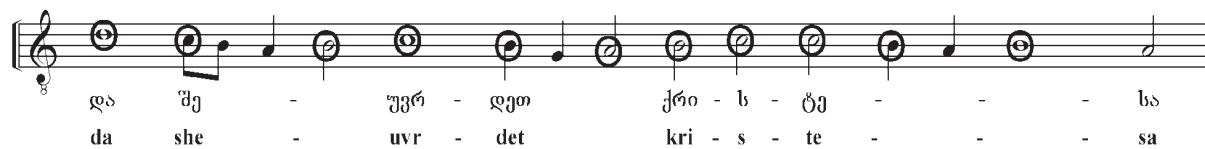
b)



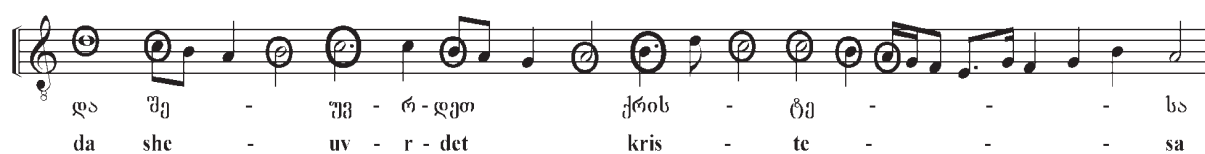
c)



d)



e)



f)



მუხლი III

Phrase III

a)

ცხოვ - ნენ ჩუენ ძე - ო ღვთი - სა - ო  
tsxov - nen chuen dze - o ghvti - sa - o

b)

გუა - ცხოვ - ნენ ჩუენ ძე - ო ღმრთი - სა - ო  
gua - tsxov - nen chuen dze - o ghmrti - sa - o

c)

ცხოვ - ნენ ჩუენ ძე - ო ღვთი - სა - ო  
tsxov - nen chuen dze - o ghvti - sa - o

d)

გუა-ცხოვ-ნენ ჩუენ ძე - ო ღმრთი - სა - ო  
gua-tsxov-nen chuen dze - o ghmrti - sa - o

e)


გუა-ცხო-ვ - ნენ ჩუე-ნ ძე - ო ღმრთი - სა - - - - ო  
gua-tsxov - nen chue-n dze - o ghmrti - sa - - - - o

f)

გვა-ცხოვ-ნენ ჩუენ ძე - ო ღმრთი - სა - ო  
gva-tsxov-nen chuen dze - o ghmrti - sa - o

მუხლი IV  
Phrase IV

a)


  
 ა - ღადგო - მი - ლო                      მკვდრე - თით
   
 a - ghdggo - mi - lo                      mkvdre - tit

b)

The musical notation for the first line consists of a treble clef followed by eight notes: G4 (half note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), C5 (quarter note), D5 (eighth note), E5 (eighth note), F#5 (quarter note), and G5 (half note). The lyrics are written below the staff.

agh - dgo - mi - lo                      mkudre - tit

agh - dgo - mi - lo                      mkudre - tit

c)

აღ - დგო - მი - ლო მკედრე - თით  
agh - dgo - mi - lo mkvdrē - tit

d)

აღ - დგო - მი - ლო მკუდრე - თით
   
 agh - dgo - mi - lo mkudre - tit

e)

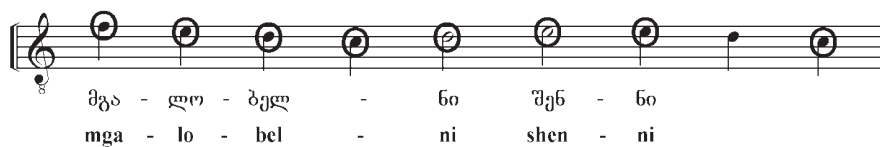
აღ - დგო - მი - ლო მკუდრე - თით  
agh - dgo - mi - lo mkudre - tit

f)


  
 აღ - დგო - მი - ლო მკვდრე - თით
   
 agh - dgo - mi - lo mkvdre - tit

მუხლი V  
Phrase V

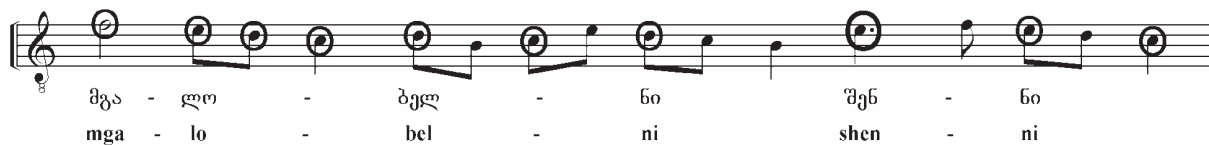
a)



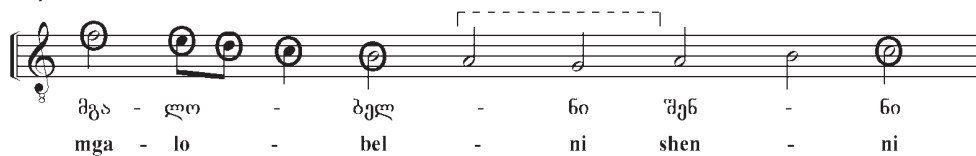
b)



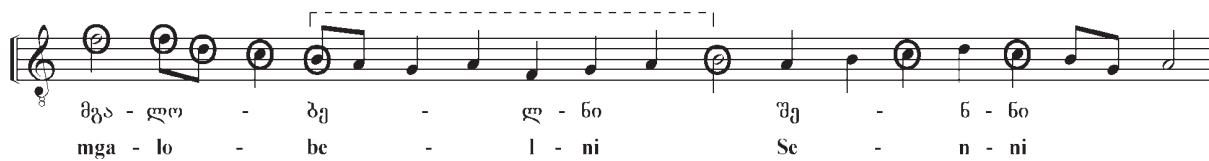
c)



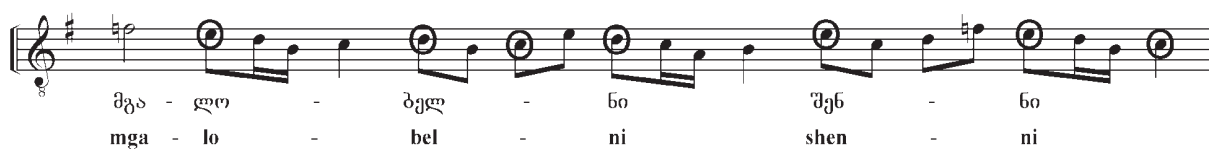
d)



e)



f)





მუხლი VI  
Phrase VI

a)



b)



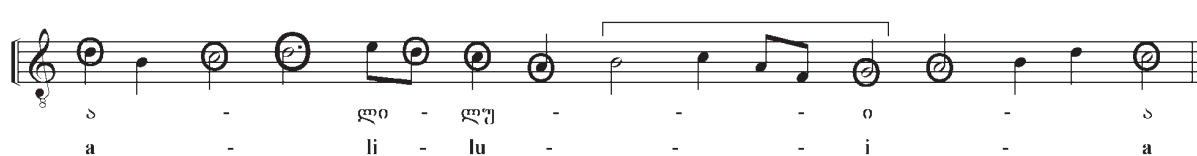
c)



d)



e)



f)



### **ქართული სამუსიკო სისტემა (მოკლე მიმოხილვა)**

ორიოდე თვის წინ შედგა ჩემი სადოქტორო დისერტაციის დაცვა თემაზე: „ქართული გალობის ნოტებზე გადაღების ისტორია და ქართული სამუსიკო სისტემა“ (ერქვანიძე, 2014).

ქართული სამუსიკო სისტემის შესახებ ძველი დროის თეორიული ტრაქტატი არ შემოგვრჩენია. სამაგიეროდ, ილბლიანები აღმოვჩნდით სხვა თვალსაზრისით, გაგვაჩინა რა ძველი პროფესიონალი მგალობელ-მომღერლების მიერ 100 წლის წინანდელი და შემდგომი პერიოდის აუდიოჩანაწერები. ძველი ქართული სამუსიკო სისტემისა და სისტემური აზროვნების (სხვანაირად, ჩვენ ამას კილოში აზროვნებას ვუწოდებთ) დადგენის ერთადერთ საშუალებას მათი ღრმა მეცნიერული ანალიზი და აკუსტიკური გაზომვები წარმოადგენს. ძველი ჩანაწერების აკუსტიკური ანალიზი ჯერ კიდევ კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში დავიწყე.

ისმის კითხვა, თუ რამდენადაა დაცული და შენარჩუნებული ამ ჩანაწერებში სამუსიკო სისტემა და სისტემური აზროვნება? ანალიზისა და დაკვირვებების შედეგებს პერიოდულად ვაქვეყნებდი. ამის პარალელურად, წლების მანძილზე ვატარებდი ექსპერიმენტებს სტუდენტებთან ორიგინალურ ბგერათწყობაში მღერისა და კილოში აზროვნების მიმართულებით. მთელი პასუხისმგებლობით შემიძლია განვაცხადო, რომ ჩვენ ხელთ არსებულ ჩანაწერებში შეურყვნელი სახითაა დაცული სამუსიკო სისტემა და სისტემური აზროვნება, რაც უპირველესად, კილოში აზროვნებას გულისხმობს. ძველ შემსრულებელთა გონებასა და მეხსიერებაში მკვეთრად ყოფილა აღბეჭდილი და დავანებული ძველი ქართული სამგალობლო და სასიმღერო-სააზროვნო კატეგორიები. ჩვენი ღრმა რწმენით, აუდიო ჩანაწერების ანალიზის პრინციპი – ქართულ მუსიკალურ სმენას პლუს აკუსტიკური გაზომვები – აღმოჩნდა ის საუკეთესო საშუალება, რომელმაც სასურველ შედეგებამდე მიგვიყვანა.

ზოგადად, ძველი ქართული პროფესიული მუსიკალური განათლება, როგორც წესი, ითვალისწინებდა კომპლექსურ ცოდნას, თეორიასა და პრაქტიკას. დროთა განმავლობაში ეს ორი კომპონენტი ერთმანეთს დამორდა. დადგა დრო, როდესაც თეორიისა და პრაქტიკის ერთობლიობა აუცილებელია სასურველი შედეგების მისაღწევად.

ცნობილია, რომ ქართული სამუსიკო აზროვნება ემყარება ტეტრაქტორდულ, პენტატაქტორდულ, სექსატაქტორდულ და ოქტატაქტორდულ ბგერათრიგებს. ქართულ სამუსიკო ფოლკლორისტიკაში ყველაზე დიდ პრობლემას კილოს საკითხი წარმოადგენს. იგი არაერთი მეცნიერის ყურადღების საგანი იყო, მაგრამ პრობლემა ვერ გადაიჭრა. ვფიქრობ, ძირითადი ცდომილებები რამდენიმე მიმართულებით ვლინდებოდა: ა) კილოებისა და საფეხურების ათვლა ხდებოდა ქვევიდან ზევით და არა პირიქით; ბ) კილოს განმსაზღვრელად მიჩნეული იყო ბანი. ანუ, კილოს დადგენა სიმღერის დასაწყისში ან ბოლოს, ბანის საფეხურის მიხედვით ხდებოდა; გ) ბანი მიჩნეული იყო მოდულაციების წარმართველად; დ) დასკვნები ხუთხაზიან სისტემაზე გადატანილი სიმღერების მიხედვით

გამოჰქონდათ; ე) თეორია დაშორებული იყო პრაქტიკას.

კილოების აგების რომელ სისტემას ეთანადება ქართული? კვლევამ ცხადყო, რომ ქართული სისტემა დაღმავალი აზროვნების ერთგული დარჩა. იგი ძველბერძნული დაღმავალი კილოური სისტემის მსგავსია, რომლის ძირითადი კილო მიღებულია ორი ტეტრაქორდის ერთმანეთთან შებმის ორგვარი ხერხით: შერწყმულით და გაყოფილით.

„უფრო მაღალი ხარისხის კილოური წარმონაქმნები ჩნდებოდნენ, როგორც ტეტრაქორდების გაერთიანებები. არსებობდა გაერთიანების ორი პრინციპი: შერწყმული (συναυη), ტეტრაქორდების მომიჯნავე ბგერების ურთიერთდამთხვევით და გაყოფილი (διαξενῆς), რომლის დროს მომიჯნავე ბგერები ერთმანეთისაგან მთელი ტონით იყო დაშორებული“ (Холопов, 1975: 30).

ჩვენამდე, ქართული კილოების დაღმავალ მიმართულებას კახი როსებაშვილი აღნიშნავდა (როსებაშვილი, 1988: 43).

მცხეთაში ნაპოვნი 3500 წლის სამთვლიანი უენო სალამური საქართველოში მუსიკალური სისტემის არსებობის ყველაზე ადრეული ნივთმტკიცებაა. უენო სალამური ფიზიკის კანონებითაც უნიკალური მოვლენაა. სალამურის დახრის მიხედვით იწარმოება სხვადასხვა ტეტრაქორდი. არაჩვეულებრივად საინტერესოა სალამურზე აღბეჭდილი კილოური მოდულაციის შემთხვევა. სალამურის ძირითადი ბგერათრიგი ნატურალური წყობის დაღმავალი ტეტრაქორდია. აღსანიშნავია, რომ ეს ტეტრაქორდი ემთხვევა ჩვენ მიერ დადგენილი გენერალური ბგერათწყობის ზედა ძირითად ტეტრაქორდს, ოღონდ გამძაფრებული მიხრილობებით: ამალღებული II და დადაბლებული III საფეხურებით. სავარაუდოა, რომ ამ დაღმავალ ტეტრაქორდზე დაყდნობით უნდა ჩამოყალიბებულიყო ის რვასაფეხურიანი ბგერათრიგი, რომელიც მრავალხმიანობისთვის გათვლილ კილოურ სისტემაში ვლინდება (მაგ. 1, აუდიომაგ. 1).

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია რამდენიმე გარემოება:

1. ქართულ სამუსიკო აზროვნებაში კილოებიც და ხმათა შეწყობის პრინციპიც ზემოდან ქვემოთ მოედინება. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობ, ბუნებრივია, რომ კილოს განსაზღვრა უნდა ხდებოდეს ზემოდან ქვემოთ და არა პირიქით, როგორც ეს აქამდე იყო მიჩნეული. ბანი ფუნქციონალურად ზედა ხმიდან გამომდინარეა, მაგრამ ამავე დროს, იგი კილოს სიმყარის განმსაზღვრელია. ის მოდულაციის დროს (იშვიათი გამონაკლისების გარდა და ისიც ხალხურ სიმღერაში) არანაირ აქტივობას არ იჩენს და ზედა ხმების, განსაკუთრებით I ხმის მიხედვით მოქმედებს (გალობისას მკაცრად ზედა, I ხმიდან, ხოლო ხალხური სიმღერაში – ხან მთქმელიდან და ხან მოძახილიდან – გააჩნია, რა შემთხვევასთან გვაქვს საქმე). აქვე დავძენ, რომ ბანი ყოველთვის მზადაა მოდულაციისთვის, რადგან წინასწარ იცის, თუ როდის მოხდება მოდულაცია, ვინაიდან ბანმა პირველიც იცის და მეორეც (ძველ დროს ყველა შემსრულებელმა ყველა ხმა იცოდა).

2. აუდიომასალის ანალიზმა გამოავლინა, რომ ქართული სამგალობლო აზროვნება დაფუძნებულია ძირითადად ერთ რვასაფეხურიან ბგერათრიგზე, ტეტრაქორდების ორგვარი შებმის მიხედვით, რომლებსაც შერწყმულ და გაყოფილ ბგერათრიგებს ვუწოდებ. სხვანაირად, ეს გახლავთ ერთი ბგერათრიგი, რომელიც თავის თავში ორს მოიცავს. აქ თანაარსებობს ორი საყრდენი – I მთავარი და IV დამხმარე საყრდენები. არის შემთხვევები, როდესაც მხოლოდ ერთ-ერთი ბგერათრიგია გამოკვეთილი ერთი საყრდენით. ჩემი დაკვირვებით, საგალობლებში თანაბრად ნარმოდგენილი ორივე კილო (იხ. მაგ. 2 ა, აუდიომაგ. 2; მაგ. 4 ბ, აუდიომაგ. 3).

3. ქართულ საგალობლებსა და სიმღერების დიდ ნაწილში ტეტრაქორდების

ერთმანეთთან შეხების ორგვარი ხერხით (შერწყმული და გაყოფილი) ბგერათრიგები გარეგნულად ჰგვანან ძველბერძნულს. ხოლოპოვი და გერცმანი მსჯელობენ რა ძველბერძნულ კილოურ სისტემაზე, ერთნაირად განიხილავენ კილოს საფეხურებს ნეტედან ჰიპატემდე (Холопов, 1975: 306; Герцман, 1986: 29).

სულხან-საბაძე ანალოგიურად განმარტავს: „იპატოი და ნიტა სამუსთა ძალნი არიან შეწყობილნი ზილით ბოხამდე“ (ორბელიანი, 1991: 594). ლექსიკოგრაფის ეს განმარტება ხაზს უსვამს მუსიკალური აზროვნების დაღმავალ ბუნებას, ანუ ზილიდან ბოხამდეო. ზილი საკრავის ყველაზე მაღალი სიმი, ბოხი კი ყველაზე დაბალი.

რაში მდგომარეობს ძველბერძნულ და ქართულ დაღმავალ კილოებს შორის მთავარი განსხვავება? ვინაიდან ქართული სამუსიკო აზროვნება მრავალხმიანია და ქართული მრავალხმიანობა აგებულია კვარტა-კვინტა-ოქტავურ პარალელიზმებზე, ნათლად ჩანს, რომ თავის დროზე ტეტრაქორდები დაუყვიათ ასეთი ტიპის მრავალხმიანობის გათვალისწინებით, კერძოდ: ა) ტრიტონის თავიდან აცილებით (იმ დროს ტრიტონის არსებობა გადიდებული კვარტის ან შემცირებული კვინტის სახით დაუშვებელი იყო) და იმავდროულად, კვარტისა და კვინტის ინტერვალური თვისებების შენარჩუნებით და ბ) ძირითადი კილოს ზედა საფეხურების ცენტრების გადაადგილებით მიეღოთ კილოური მრავალფეროვნება (მაგ. 2 ბ, აუდიომაგ. 4).

დანართში წარმოდგენილია ინტერვალების შეფარდების ცხრილი (სურ. 1).

საკმარისია, ქართულ სისტემურ ბგერათნყობაში რამდენიმე ცენტრით შეცვალო ბგერებს შორის მანძილები და ყველაფერი აირევა. ყველაზე გასაოცარი კი ისაა, რომ ძველი ოსტატების ნამღერში სწორედ ასე ზედმიწევნით არის დაცული კილოური აზროვნება და სისტემურობა.

ჩვენ მიერ გამოკვლეული მასალის საფუძველზე ვვარაუდობთ, რომ არსებობს ჩონგურის 6 ნყობა (მაგ. 3).

### **მტკიცებულება კილოს განსაზღვრისა ზედა ხმიდან და არა ბანის მიხედვით**

როგორც აღვნიშნეთ, ქართული კილო დაღმავალია. აღმავალსა და დაღმავალ კილოებს შორის არსებობს უზარმაზარი განსხვავება, რაც აზროვნებით კატეგორიაში გამოიხატება. მაგალითად, ავიღოთ აღმავალი დორიული კილო და შევადაროთ ქართულ დაღმავალ ორტეტრაქორდიან გაყოფილ კილოს. ორივეს ერთნაირი კილოური მიხრილობა გააჩნიათ (მაგ. 4 ა, ბ).

მთავარი აქ ისაა, რომ ამ ორ კილოს ათვლის ცენტრები აქვთ განსხვავებული: აღმავალს ქვედა I საფეხური, ხოლო დაღმავალს – ზედა I საფეხური. აღმავალი დორიული კილო, ზოგადად, მიჩნეულია მინორული მიხრილობის კილოდ და, რასაკვირველია, ეს ასეა, ხოლო რაც შეეხება დაღმავალ, ქართულ გაყოფილ კილოს, რომელიც ერთი შეხედვით ჰგავს დორიულს, სრულიად სხვა სურათს ვხედავთ. დაღმავალ ქართულ კილოში მოცემული სიმღერა-საგალობლები ზედა I საფეხურის ცენტრის გათვალისწინებით, უმეტეს შემთხვევებში, აღიქმება, როგორც მაჟორული მიხრილობისა. ეს განაპირობა სწორედ ზედა საფეხურის, როგორც ცენტრის არსებობამ (მაგ. 5 ა, ბ). სტატიაში თვალსაჩინოებისთვის ყველა მაგალითი წარმოდგენილია ერთ კილო-ტონალობაში, შესაბამისი საფეხურების გათვალისწინებით.

დასადასტურებლად იმისა, რომ ბანი – ანუ ქვედა საყრდენი კი არ განსაზღვრავს კილოს, არამედ პირველი ხმა, ზედა საყრდენი – კილოს I საფეხურია წარმმართველი, მოგვყავს ქრისტე აღდგა-ს სამი მაგალითი (მაგ. 6 ა, ბ, გ).

დავაკვირდეთ, პირველი ხმა იგივეა სამივე შემთხვევაში. პირველი ვარიანტის დასაწყისში ბანი კვინტაში შედის, მეორეში – ოქტავაში, ხოლო მესამეში კი – ნონაში. განა ეს იმას ნიშნავს, რომ სამივე შემთხვევაში სხვადასხვა კილოსთან გვაქვს საქმე? ფოლკლორისტიკაში აქამდე არსებული მეთოდის მიხედვით, ეს ასეა. მაგრამ, თუ აქ ბანის მიხედვით დავიწყებთ კილოს განსაზღვრას, ვერანაირ ლოგიკურ დასკვნასთან ვერ მივალთ. აქ კილოს განსაზღვრავს ზედა ხმა, თავისი I საფეხურის ცენტრით, ისაა კილოს წარმმართველიც და განმსაზღვრელიც. აქაა ხმათა შეწყობილობის ძველი მეთოდი, რომლის მიხედვითაც ბანი გალობა-სიმღერაში პირველ ხმას ხან კვინტაში, ხან ოქტავაში, ხოლო დასავლურ, განსაკუთრებით კი გურულ ტრადიციაში, ნონაშიც ეწყობა. ეს ჩვეულებრივი ამბავია. კილოების განსაზღვრას თუ ბანის მიხედვით დავიწყებთ, *ქრისტე* აღდგას ზემოთ მოყვანილ სამ შემთხვევაში, გამოდის, რომ ერთსა და იმავე ჰანგზე სამი სხვადასხვა კილო ყოფილა. რა თქმა უნდა, ეს ასე არაა. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, უბრალოდ, საქმე გვაქვს ორტეტრაქორდიან გაყოფილ კილოსთან ზედა საფეხურის ცენტრის გათვალისწინებით და ბანის ჰარმონიზაციის განსხვავებული ხერხებით.

### მოდულაციები

ძირითად კილო-ტონალობად, პირობითად, მიჩნეულია ფა. მასთან მიმართებაში მყოფი ახლო მონათესავე კილო-ტონალობებია სოლ და მი-ბემოლ (მაგ. 7).

მოგვყავს ქართულ კილოურ სისტემაში მოდულაციის მოქმედების ერთი თვალსაჩინო მაგალითი (საგალობელი *წმინდანო მონამენო*), სადაც ორ კილო-ტონალობას მხოლოდ ერთი ბგერა აქვს საერთო (სიმაღლებრივად და არა ფუნქციონალურად), ხოლო დანარჩენი კი – განსხვავებული (მაგ. 8, აუდიომაგ. 5). სწორედ ამაზე მსჯელობს იოანე ბატონიშვილი *კალმასობაში*: „ხოლო კანკლედნი, რომელ არს შინფარდად წოდებული, იგი მცირედ განესხვავების კილოს შვენიერებისათვის; და რაგვარადაც საკრავსა შინა იხმარება, ეს სახედვე გალობასა შინაცა და ესეც წარმოებს ისევ რვა ხმათაგან“ (ბატონიშვილი, 1991: 524). ჩვენი ღრმა რწმენით, კანკლედსა და შინფარდში იგულისხმება მოდულირება.

აღსანიშნავია შემდეგი გარემოება: ევროპულ ფუნქციონალურ სისტემაში მოდულაცია ხდება მამოდულირებელი აკორდის მეშვეობით, ხოლო ქართულ კილოურ სისტემაში ორგვარად: მამოდულირებელი ბგერის მეშვეობით, ან უშუალო გადასვლით. ერთი ტონით ზევით ან ქვევით კილო-ტონალური მოდულაციის შემთხვევაში საერთო რჩება 1 ბგერა, დანარჩენი 7 იცვლება. ეს კარგად ჩანს აუდიომასალიდან.

ფა კილო-ტონალობიდან შორეულ მონათესავე ტონალობებში მოდულაციის მაგალითად მოგვყავს მოდულაციის სქემები ფა-დან ლა-ბემოლ კილო-ტონალობაში მი-ბემოლ კილო-ტონალობის გავლით (მაგ. 9).

მოგვყავს ასეთი მოდულაციის მაგალითი – საგალობელი *განათლდი* და რაჭული სიმღერა *მაყრული* (მაგ. 10, აუდიომაგ. 6, 7).

მივაქციოთ ყურადღება იმას, რომ ამ ორი ნიმუშიდან ერთი საგალობელია, ხოლო მეორე სიმღერა. ორივე ნიმუშის პირველი მუხლი მოდულაციურად და სტრუქტურულად იდენტურია, რაც ხაზს უსვამს გალობა-სიმღერის კილოური აზროვნების ერთობას.



### კილოში აზროვნება

ქართულ მრავალხმიან სამგალობლო პრაქტიკაში მრავალფეროვნებას ქმნის არა სხვადასხვა კილო, შესაბამისი ცენტრების მიხედვით (როგორც ეს ბერძნული რვა ხმის სისტემაშია), არამედ ერთი კილოს ფარგლებში დანყებისა და დამთავრების სხვადასხვა საფეხურების მქონე რვახმისმაგვარი სხვადასხვა კილოური მიხრილობის მუხლები. მაგალითად, მუხლს, რომელიც იწყება I საფეხურზე და მთავრდება IV-ზე, მაჟორული მიხრილობა აქვს, ხოლო მუხლს, რომელიც იწყება I საფეხურზე და მთავრდება III-ზე, აქვს მინორული მიხრილობა და სხვ. მაგალითად მოგვყავს რამდენიმე ხუთსაფეხურიანი ფრაზა, განლაგებული ერთი კილო-ტონალობის ფარგლებში სხვადასხვა საფეხურებზე (მაგ. 11, აუდიომაგ. 8).

როგორც ვხედავთ, ამ მუხლებს სხვადასხვა კილოური მიხრილობა აქვთ, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ისინი სხვადასხვა კილოებს და კილო-ტონალობებს მიეკუთვნებიან. აქ სახეზეა ერთი (ამ შემთხვევაში), ფა კილო-ტონალობა და ამ კილო-ტონალობის ფარგლებში მუხლების სხვადასხვა საფეხურებზე განლაგება.

ერთგვაროვანი მუხლები კილოს ერთი და იგივე საფეხურებზეა, რაც განაპირობებს მუხლების კილოურ სისტემაში მიხრილობის სიმყარეს და წესრიგს მუსიკალურ მასალაში (ერქვანიძე, 2014).

სამგალობლო და მთელი რიგი სასიმღერო ნიმუშები აკინძულია არა ერთი რაიმე კონკრეტული, მთლიანი ჰანგით, არამედ უმეტესად სხვადასხვა მუხლების ერთობლიობით. ასე მაგალითად, ერთი და იგივე საგალობელი აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში, შესაძლოა, სხვადასხვა მუხლებისგან შედგებოდეს.

\* \* \*

ჩვენი კვლევის ძირითადი მიზნებია: 1. სამ ხმაში (სამობით) და ზოგადად, მრავალხმიანობაში აზროვნების კვლევა; 2. კილოში აზროვნების ათვისება; 3. ტრადიციულ ბგერათნყობაში მღერა, შუა საუკუნეების ჟღერადობის აღდგენა; 4. გალობა-სიმღერაში მუხლობრივი პარალელებით აზროვნება; 5. სტილურ-ჰარმონიული თავისებურებების განსხვავების ცოდნა; 6. ტრადიციული და მრავალფეროვანი სამემსრულებლო მანერის დაუფლება; 7. ზოგადად, სისტემური აზროვნების აღდგენა; 8. დასდებლის მეცნიერების საიდუმლოს ამოხსნა.

ნაშრომის სიახლე მდგომარეობს ძველი ქართული მრავალხმიანი სამუსიკო სისტემის აღდგენაში, რომელიც ჩვენი უძველესი მუსიკის შეცნობის საშუალებას გვაძლევს. ამის შედეგად:

- აღდგება ორიგინალური ქართული კილოები და ბგერათნყობები. შესაძლებელი გახდება ათასობით სიმღერა-საგალობლის დედანში აჟღერება. კილოში მღერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ესაა ქართული სამუსიკო ენის სიმდიდრე.

- სამუსიკო სისტემის აღდგენით საშუალება მოგვეცემა სწორად და სრულფასოვნად გამოვიტანოთ მეცნიერული დასკვნები ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა: კილო, მოდულაციები, ბგერათნყობები, საკრავთა წყობები, რვა ხმის სისტემა და ა. შ.

- სამუსიკო სისტემის აღდგენა ნიშნავს კილოში აზროვნების აღდგენას. ანუ შემსრულებელმა იცის ესა თუ ის საგალობელი ან სიმღერა რომელ კილოში დაიწყო და დამთავრდა. მოდულაციის შემთხვევაში იცის, თუ რა ტიპის მოდულაცია მოხდა და სად გადავიდა მუსიკალური ნაგებობა.

- შევძლებთ ქართული სოლფეჯიო-ჰარმონიის სახელმძღვანელოების შექმნას, რაც მიაჩვევს მოსწავლეს სწორ ქართულ სამუსიკო აზროვნებას. ასეთ ნაშრომებს დღემდე მოკლებულნი ვართ.

- შესაძლებელი გახდება გალობა-სიმღერის ზეპირი ტრადიციის აღდგენა. ამ მეთოდით სწავლებას მე პრაქტიკულად უკვე ვახორციელებ გალობის უმაღლეს სკოლაში. ხმათა შეწყობილობის შესწავლის წესის მოსამზადებელი პერიოდის გასვლის შემდეგ ნევმების დახმარებით მოსწავლეებს შესწავთ უნარი 15-20 წუთში ზეპირად შეისწავლონ ერთი საგალობელი სამ ხმაში ზეპირი აზროვნებით. ამით პრაქტიკულად მიღწეულია სწავლების ძველი მეთოდის აღდგენა.

- ქართული სამუსიკო აზროვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია გალობა-სიმღერის სწორი მანერით შესრულება. ეს შეურყვნელადაა შემონახული ძველ ავტორიტეტულ ჩანაწერებში. მათზე დაყრდნობით მოხერხდა ბგერათსისტემის აღდგენა, რაც არის სწორი საშემსრულებლო მანერის დაუფლების საწინდარი.

### გამოყენებული ლიტერატურა

ბატონიშვილი, იოანე. (1991). *კალმასობა*. ტ. II. თბილისი: მერანი

ერქვანიძე, მალხაზ. (2014). ქართული გალობის ნოტებზე გადაღების ისტორია და ქართული სამუსიკო სისტემა. დისერტაცია სოციოლოგიის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერის უფლებით). ინახება: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური შემოქმედების მიმართულების ბიბლიოთეკაში

ორბელიანი, სულხან-საბა. (1991). *ლექსიკონი ქართული*. ტ. I. თბილისი: მერანი

როსებაშვილი, კახი. (1988). „ქართული ხალხური სიმღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის (აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების მაგალითზე)“. *კრებულში: ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები*. გვ. 42–61. რედაქტორები: გაბუნია, ნოდარ, ნურნუშია, რუსუდან და სხვ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

Герцман, Евгений. (1986). *Античное музыкальное мышление*. Ленинград: Музыка

Холопов, Юрий. (1975). *Древнегреческие лады*. ნიგზში: *Музыкальная Энцикл, Т. II*. გვ. 306–307. Москва: Советская Энциклопедия

### სანოტო კრებულები

ერქვანიძე, მალხაზ (შემდგ.). (2006). *ქართული საეკლესიო გალობა*. ტ. IV. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი

ერქვანიძე, მალხაზ (შემდგ.). (2008). *ქართული საეკლესიო გალობა*. ტ. V. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი

ერქვანიძე, მალხაზ. (2014ა). *ქართული საეკლესიო გალობა, აღმოსავლეთის სკოლა (კარბელაანთ კილო), თორმეტ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა, დიდი მარხვისა და ზატიკის საგალობლები*,

გადმოცემული ძმები კარბელაშვილების მიერ. VII ტ. თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოს გალობის ცენტრი

ქორიძე, ფილიმონ (შემდგ.). (1895). *ქართული გალობა*, პარტიტურა 1. ტფილისი: სტამბა მაქსიმე შარაძისა

შულღიაშვილი, დავით. (2002). *ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა*. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს გალობის ცენტრი

#### აუდიომაგალითები

1. სალამურის წყობა და კილოური მოდულაცია სალამურზე
2. ორტეტრაქორდიანი ძირითადი ბგერათრიგი – შერწყმული კილო
3. გაყოფილი კილო
4. სრულყოფილი კილო
5. დორიული კილოს ქართული მაჟორული მიხრილობა ორტეტრაქორდიან გაყოფილ კილოში. საგალობელი *წმინდაო მონამეო*. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში
6. საგალობელი *განათლდი, განათლდი*. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში
7. რაჭული ხალხური სიმღერა *მაცრული ჩხიკვაძე-გრიმოს ექსპედიციიდან, 1967*. ნოტებზე გადაღებული მ. ერქვანიძის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის არქივში
8. ხუთსაფეხურიანი ფრაზები ერთი კილო-ტონალობის ფარგლებში, განლაგებული სხვადასხვა საფეხურზე

*MALKHAZ ERKVANIDZE*  
(GEORGIA)

### GEORGIAN MUSICAL SYSTEM (A SHORT REVIEW)

The topic of my dissertation work, defended two months ago, was “The History of Georgian Chant Notation and the Georgian Musical System” (Erkvanidze, 2014).

No theoretical treatise on the Georgian musical system has survived to this day. But we are lucky to have access to the audio recordings of professional chanter-singers made over 100 years ago; deep scientific analysis and acoustic measurement of this material is the only means to ascertain the old Georgian musical system and systemic thinking, or modal thinking as we call it. I started working on such acoustic analysis when I was a Conservatoire student.

The question arises: how is the musical system and systemic thinking preserved and maintained in these recordings? I periodically published the results of my analysis and observations. Parallel to this, for years, together with my students, I held experiments in the direction of singing and thinking in the original Georgian scale. I believe that both the musical system and systemic thinking are invariably preserved in the available recordings, primarily implying modal thinking. The magnificent traditions of the old Georgian schools of chant and song had been imprinted and settled in the mind and memory of the recorded performers. According to the principle for the analysis of audio recordings, Georgia musical hearing plus acoustic measurements turned out to be the only means to provide the results that we could not even dream of.

In general, old Georgian professional musical education necessarily implied complex knowledge, theory and practice. With the passing of time, these two components distanced themselves from each other. Currently the combination of theory and practice is necessary for achieving desired results.

It is known that Georgian musical thinking is based on tetrachords, pentachords, seven-note and eighth-note scales. The mode is the biggest problem in Georgian ethnomusicology. It was the focus of many scholars’ interest; however the problem has not been solved yet. Basic disagreements have been encountered in several directions: a) modes and steps were counted bottom-up and not vice versa; b) the bass was considered as determinant for mode, i.e. the mode was ascertained according to the bass either at the beginning or at the end of the song; c) the bass was considered to direct modulations; d) the conclusions were made according to the songs transcribed in five-line notation system; e) theory was distanced from practice.

Which system of scale construction does the Georgian system correspond to? The research revealed that the Georgian system conforms to descending thinking. It resembles the Ancient Greek descending modal system, where the basic mode is obtained from two ways of binding two tetrachords: “interlocked” and “separated”.

“Modal formations of higher quality came into existence as tetrachord combinations. There were two principles of combination: interlocked – with the coincidence of adjacent sounds in tetrachords and separate – with adjacent sounds distanced by a whole tone” (Холопов, 1975: 30).

Earlier Kakhi Rosebashvili discussed the descending nature of Georgian modes (Rosebashvili,

1988: 43).

The discovery of the 3500-year-old tongueless *salamuri* in Mtskheta is the earliest evidence for the existence of musical system in Georgia. The tongueless *salamuri* is a unique phenomenon from the standpoint of the laws of physics; different tetrachords are formed by inclining the instrument. Particularly interesting is the modulation on the *salamuri*. The basic scale of the instrument is the descending tetrachord; it should be noted that this tetrachord is the same as the basic upper tetrachord of the general scale discovered by us, but with a distinctive tint : with the elevated II and lowered III steps. The eight-step scale manifested in the polyphonic modal system could have been formed based on the descending tetrachord (ex. 1, audio ex. 1).

Particular mention should be made of several circumstances.

1. In Georgian musical thinking, modes, as well as the principle of harmonization, are conceptualized downward. Proceeding from this, the mode should naturally be determined top-bottom and not vice versa, as considered earlier. The bass functionally derives from the top voice, but at the same time it establishes the stability of the mode. During modulation (apart from rare exceptions, especially in folk song), it does not initiate the process but acts according to the upper voices, particularly the top voice-part (in chanting, it operates strictly from the top voice, but in folk music either from *mtkmeli* or *modzakhili*, depending on the case). I would also like to add that the bass is always ready for modulation, as it always knows in advance when the modulation is going to happen, as the singer also knows both top and middle voice-parts (in old times every performer knew all voice-parts).

2. The analysis of the audio material revealed that Georgian chant thinking is based on an eight-step scale according to the 2 methods for binding tetrachords into a scale, which I refer to as merged and split scales. Otherwise, this is one scale which implies two in itself. Here are two supports: the basic I and auxiliary IV coexist. There are cases when only one scale with one support is marked out. I have observed that both modes are equally present in chants (ex. 2 a; audio ex. 2; ex. 4b, audio ex. 3).

3. In a large number of Georgian chants and songs, with the two ways of tetrachord binding (merged and split), Georgian scales outwardly resemble old Greek ones. When discussing the old Greek modal system, Kholopov and Herzman correctly consider modal steps from Nete to Hipate (Kholopov, 1975: 306; Herzman, 1986: 29).

Sulkhan-Saba Orbeliani provides similar explanation: “Hipatoi and Nita are strings tuned from *zili* to *bokhi*” (Orbeliani, 1991: 594). Such an explanation by the lexicographer underlines the descending nature of musical thinking, i.e. from *zili* to *bokhi* (*zili* is the top string of the instrument, while *bokhi* is the bottom one).

What is the principal difference between old Greek and Georgian descending modes? Proceeding from the fact that Georgian musical thinking is polyphonic and Georgian polyphony is constructed on fourth-fifth-octave parallelism, at one time tetrachords were evidently divided with the consideration of this type of polyphony, namely: a) by avoiding the tritone (the existence of a tritone as augmented fourth or diminished fifth was inadmissible at the time), at the same time by the maintenance of interval features by fourth and fifth; b) to achieve modal diversity by displacing the centers of upper steps of the mode (ex. 2, audio ex. 4).

See the chart regarding interval conformity in the Appendix (fig. 1).

If the distance between the sounds of Georgian systemic scale changes by a few cents, everything will become mixed together. It is remarkable that when singing old masters accurately follow



this modal thinking and system.

Basing on the studied material we suppose that there are 6 ways for tuning the *chonguri* (ex. 3).

### **Testimony for the Determination of Mode from the Top Part, not the Bass**

As mentioned above, the Georgian mode is descending. There is a huge difference between ascending and descending modes, expressed in conceptual categories. For instance, if we compare the ascending Dorian mode with the Georgian descending double-tetrachord split mode we will see that both have a similar modal tint (ex. 4 a, b).

The main thing here is that the two modes have different reference points: bottom step I – for ascending and top step I for descending. The ascending Dorian mode is generally considered to be of a minor tint and indeed this is so; as for the Georgian descending split mode, which resembles Dorian mode at first glance, the picture is absolutely different. In the descending Georgian, mode songs and chants are mostly interpreted as of major tint with the consideration of the central I step. This is determined by the existence of the upper step as centre (ex. 5 a, b). For more clarity, all examples in the paper are presented in one mode-tonality with the consideration of corresponding steps.

In confirmation of the fact that the mode is determined not by bass or lower support, but by step I, here are three examples of *Kriste aghdga* (ex. 6 a, b, c).

Let us look carefully. The first part is the same in all three cases, but in the beginning of the first variant the bass enters the fifth, whilst in the second variant it enters the octave, and in the third variant, the ninth. Does not this mean that in all three cases we have different modes? It is exactly so according to the existing methods in folkloristics, but if we try to determine the mode by bass here, we will not succeed to make any logical conclusion. Here the mode is determined by top voice with its centre on step I; it directs and determines the mode. Here we have old method of vocal tuning according to which in chanting and singing the bass tunes with first voice sometimes in a fifth, sometimes in an octave, but in West Georgian, particularly the Gurian tradition, in a ninth. This is a usual occurrence. If we start to determine the modes according to bass in the three afore-mentioned cases of *Kriste aghdga*, it will turn out that there are three different modes on the same melody. This is not correct, of course. In this particular case we have a double-tetrachord split mode with the consideration of the centrality of the upper step and different ways for the harmonization of bass.

### **Modulations**

If F is conditionally considered as a basic mode-tonality, then G and E flat are considered closely kindred tonalities (ex. 7).

Here is one obvious example of modulation activity in the Georgian modal system, the chant *Tsmindao motsameno*, where two mode-tonalities have only one shared pitch (notably, while this single pitch is common, its function is not), but the rest are different (ex. 8, audio ex. 5). This is exactly what Ioane Batonishvili discusses in “Kalmasoba”: “The *kankledi*, also called *shinpardi*, only slightly differs from mode; it is used the same way with an instrument as with chant in the eight-tone system” (Bagrationi, 1991: 524). We believe that *kankledi* and *shinpardi* imply modulation.

Noteworthy here is that in the European functional system, modulation is realized via a modulating chord, whilst in the Georgian modal system this happens either via a modulating sound or direct transition. In the case of mode-tonal modulation one tone upward or downward, only one

sound remains common, while the other 7 change.

As an example of modulation in distant tonalities related to F mode-tonality, here we provide the modulation schemes from F to A flat mode-tonalities via E flat mode-tonality (ex. 9).

For an example of such modulation, see the chant *Ganatldi* and the Rachan song *Maqruli* (ex. 10, audio ex. 6, 7).

Let us pay attention to the fact that of these two examples one is a chant and the other is a song. The first stanzas of both examples are identical in terms of modulation and structure, which emphasizes the unity of modal thinking of chant and song.

### Modal Thinking

In Georgian polyphonic chant practice, diversity is created not by different modes with corresponding centers (as in Greek eight-tone system), but by stanzas with different modal tints similar to eight-tone. For instance, the stanza starting on step I and ending on step IV has a major tint, but the one starting on step I and ending on step III has a minor tint. As an example, we provide several five-step phrases on different steps within one mode-tonality (ex. 11, audio ex. 8).

As we see, these stanzas have different modal tints, but this does not necessarily mean that they belong to different modes and mode-tonalities. Here we have one F (in this case) mode-tonality, and an arrangement of stanzas on different steps within this mode-tonality.

Similar stanzas are on the same steps of the mode, which determines stability and order in musical material (Erkvanidze, 2014).

A number of chant and song examples are bound not according to a particular melody, but mostly by the unity of different stanzas. Thus, for example, the same chant may consist of different stanzas in East and West Georgia.

\*\*\*

The chief goals are: 1) to research three-part thinking and polyphonic thinking in general; 2) to master modal thinking; 3) to sing in traditional scale, to revive medieval sound; 4) to think with parallel stanzas in chant and song; 5) to understand how to differentiate stylistic-harmonious peculiarities; 6) to master a diversity of traditional performance manners; 7) to revive systemic thinking in general; 8) to solve the enigma of *dasdebeli*.

The novelty of this paper is the revival of the Georgian polyphonic musical system, allowing us to conceptualize our ancient music. This will result in:

- the revival of original Georgian modes and scales, allowing us to perform thousands of chants in the original way; singing modally is particularly important, as this contains the riches of Georgian musical language;
- the revival of the musical system, allowing us to make correct and valuable scientific conclusions on issues such as mode, modulations, scales, instrument tunings, eight-tone system, etc;
- the revival of musical systems, implying the revival of modal thinking i.e. the performer knows in which mode the chant or song was started and finished (in the case of modulation), what kind of modulation was applied, and where the musical construction was moved;
- the preparation of text-books of Georgian solfeggio and harmony, allowing the students to become accustomed to correct Georgian musical thinking; such manuals have never yet been prepared;
- making possible the revival of the oral tradition of learning chants and song. I apply this

method practically at the High School; after completing the preparatory period in vocal tuning, students can study all three parts of a chant in an oral way with the help of neumes in 15-20 minutes. This practically means that the old method of teaching has been achieved.

- One of the most significant issues of Georgian musical thinking is performance in the correct manner. This has survived invariably in old authoritative records. They allowed reviving the sound system, guaranteeing the mastery of correct performance manner.

### References

- Batonishvili, Ioane. (1991). *Kalmasoba*. Vol . II, Tbilisi: Merani
- Erkvanidze, Malkhaz. (2014). *Kartuli galobis notebze gadaghebis istoria da kartuli samusiko sistema* (The History of Georgian Chant Notation and the Georgian Musical System). Doctoral dissertation (manuscript copyright). Preserved at the library of Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire
- Gertsman, Evgeny. (1986). *Antichnoe muzikalnoe mishlenie* (Antique Musical Thiking). Leningrad: Muzika (in Russian)
- Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1991). *Leksikoni kartuli* (Georgian Lexicon); vol. 1. Tbilisi: Merani (in Georgian)
- Kholopov, Yuri. (1975). *Drevnegrecheskie ladi* (Ancient Greek Modes). In: *Muzikalnaya entsiklopediya* (Music Encyclopedia), vol. II: 306–307. Moskva: Sovetskaya entsiklopedia
- Rosebashvili, Kakhi. (1988). “Kartuli khalkhuri simgheris kilos gansazghvris sakitkhisatvis (aghmosavlet sakartvelos khalkhuri simgherebis magalitze)” (“On the Definition of the Mode in Georgian Folk Song (On the Example of East Georgian Folk Songs)”). In: *Kartuli musikis poliponiis sakitkhebi* (Issues of Georgian Polyphony); pp.: 42–61. Editors: Gabunia, Nodar, Tsurtsunia, Rusudan and at al. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

### Notated collections

- Erkvanidze, Malkhaz (comp.). (2006). *Kartuli saeklesio galoba, t. IV* (Georgian Church Chant, vol. IV). Tbilisi: Center for Chant of the Georgian Patriarchy
- Erkvanidze, Malkhaz (comp.). (2008). *Kartuli saeklesio galoba, t. V* (Georgian Church Chant, vol. V). Tbilisi: Center for Chant of the Georgian Patriarchy
- Erkvanidze, Malkhaz (comp.). (2014a). *Georgian Church Chant, East Georgian School* (Karbelashvili Mode), *Hymns of the Twelve Feasts of Our Lord, the Immovable Feasts, the Lenten Triodion, and the Pentecostarion*. Vol. VII. Tbilisi: Center for Chant of the Georgian Patriarchy
- Koridze, Philimon (comp.). (1895). *Kartuli galoba, partitura 1* (Georgian Chant, Score 1). Tbilisi: M. Sharadze’s publishing and typography (in Georgian)
- Shughliashvili, Davit. (2002). *Kartuli saeklesio galoba. Shemokmedis skola* (Georgian Sacred Chant.

*Shemokmedi School*). Tbilisi: Center for Chant of the Georgian Patriarchy

### Audio examples

1. Scale of *Salamuri* and modal modulation on the *Salamuri*
2. Basic mode with two tetrachords – mazged mode
3. Splited mode
4. Acomplished system
5. The Georgian Major tint of Dorian mode in double-tetrachord separated mode (Chant *Tsmindano Mot-sameno/Ye holy martyrs*. Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire
6. Chant *Ganatldi, ganatldi (Shine, Shine O New Jerusalem)*. Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Consertvatoire
7. Rachan folk song *maqruli*, from the field expedition of Chkhikvadze-Grimaud, 1967. Transcribed by M. Erkvanidze. Preserved at the archive of the Tbilisi State Conservatoire International Research Center for Traditional Polyphony
8. Five-step phrases on different steps within one mode-tonality

Translated by *Maia Kachkachishvili*

**სურათი 1.** ინტერვალების ცხრილი ცენტებში

**Figure 1.** Interval conformity in cents

ინტერვალური სახეცვლილებები  Interval modifica- tions	1	2	3
სეკუნდა Second	204 cents დიდი	172 cents შემ- ცირებული დიდი სეკუნდა	154 cents ნეიტრა- ლური
ტერცია Third	376 cents შემცირე- ბული დიდი ტერცია	326 cents გა- დიდებული პატარა ტერცია	344 cents ნეიტრა- ლური
კვარტა Fourth	498 cents წმინდა	530 cents გა- დიდებული	548 cents ნეიტრა- ლური
კვინტა Fifth	702 cents წმინდა	670 cents შემ- ცირებული	652 cents ნეიტრა- ლური
სექსტა Sixth	874 cents შემცირე- ბული დიდი სექსტა	824 cents გა- დიდებული პატარა სექსტა	856 cents ნეიტრა- ლური
სეპტიმა Seventh	996 cents პატარა სეპტიმა	1028 cents გადიდებული პატარა სეპტიმა	1046 cents ნეიტრა- ლური
ოქტავა Octave	1200 cents წმინდა	1200 cents წმინდა	1200 cents წმინდა

**მაგალითი 1.** სალამურის წყობა და კილოური მოდულაცია სალამურზე

**Example 1.** Scale of *Salamuri* and modal modulation on the *Salamuri*

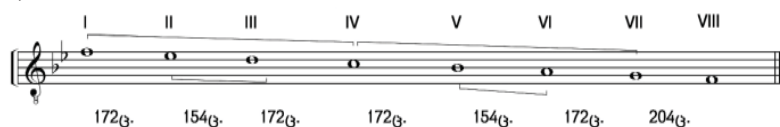


**მაგალითი 2.**

**Example 2.**

ა) ორტეტრაქორდიანი ძირითადი ბგერათრიგი – შერწყმული კილო

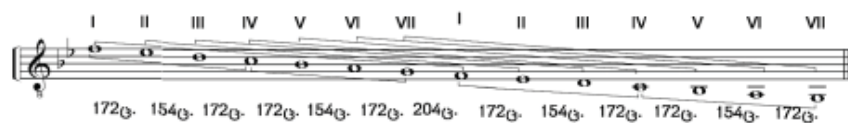
a) Basic mode with two tetrachords – interlocked mode





ბ) სრულყოფილი სისტემა

b) Accomplished system



**მაგალითი 3.** ჩონგურის 6 წყობა

**Example 3.** Six tunes of *chonguri*



**მაგალითი 4.** აღმავალი დორიული კილოსა და ორტეტრაქორდიანი დაღმავალი გაყოფილი კილოს შედარება

**Example 4.** Comparison of the ascending Dorian mode with Georgian descending double-tetrachord separated mode

ა) აღმავალი დორიული კილო

a) Ascending Dorian mode



ბ) ორტეტრაქორდიანი გაყოფილი კილო

b) Descending double-tetrachord split. mode



**მაგალითი 5.** დორიული კილოს ქართული მაჟორული მიხრილობა ორტეტრაქორდიან გაყოფილ კილოში

**Example 5.** The Georgian Major tint of Dorian mode in double-tetrachord separated mode

ა) / a)



ბ) / b)

IV

შენ გი გა - ლობთ შენ გა - კურ - თხევთ შენ გმა დლობთ უ - ფა - ლო

შენ გი გა - ლობთ შენ გა - კურ - თხევთ შენ გმა დლობთ უ - ფა - ლო

shen gi ga - lobt shen ga - kur - tkhevt shen gma - dlobt u - pa - lo

მაგალითი 6. საგალობელი ქრისტე აღდგა.

Example 6. Chant *Kriste Aghdga* (Christ Is Risen)

ა) ქართლ-კახური სადა კილო (ერქვანიძე, 2014a: 267)

a) Kartli-Kakhetian simple mode (Erkvanidze, 2014a: 267)

ა)

ქრი - სტე აღ - დგა მკვდრე - თით,

ქრი - სტე აღ - დგა მკვდრე - თით,

სიკვ-დი - ლი - თა სიკვ-დი - ლი - სა დამ-თრგუნ - ვე - ლი და სა - ფლა -

სიკვ-დი - ლი - თა სიკვ-დი - ლი - სა დამ-თრგუნ - ვე - ლი და სა - ფლა -

ვე - ბის ში - ნა - თა ცხო - ვრე - ბის მიმ - ნი - ჭე - ბე - ლი.

ვე - ბის ში - ნა - თა ცხო - ვრე - ბის მიმ - ნი - ჭე - ბე - ლი.

ბ) გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში (ქსმშლა)

b) Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire

ქრი - სტე აღ - დგა მკვდრე თით, სიკვ-დი - ლი - თა სიკვ-დი - ლი - სა

ქრი - სტე აღ - დგა მკვდრე თით, სიკვ-დი - ლი - თა სიკვ-დი - ლი - სა

დამ-თრგუნ - ვე - ლი და სა - ფლა - ვე - ბის ში - ნა - თა

დამ-თრგუნ - ვე - ლი და სა - ფლა - ვე - ბის ში - ნა - თა

ცხო - ვრე - ბის მიმ - ნი - ჭე - ბე - ლი.

ცხო - ვრე - ბის მიმ - ნი - ჭე - ბე - ლი.



გ) ბენია მიქაძის ვარიანტი (ერქვანიძე, 2004: 147)

c) Version of Benia Mikadze (Erkvanidze, 2004: 147)

ქრი-სტე ალ - დგამკვდრეთით, სიკვ-დი - ლი - თა სიკვ-დი - ლი - სა

ქრი-სტე ალ - დგამკვდრეთით, სიკვ-დი - ლი - თა სიკვ-დი - ლი - სა

დამრგუნვე-ლი და სა ფლა ვე ბის ში-ნა - თა ცხო-ვრე ბის მიმ-ნი-ჭე-ბე-ლი.

დამრგუნვე-ლი და სა ფლა ვე ბის ში-ნა - თა ცხო-ვრე ბის მიმ-ნი-ჭე-ბე-ლი.

**მაგალითი 7.** ძირითადი კილო-ტონალობა და მასთან მიმართებაში მყოფი ახლო და შორეული მონათესავე კილო-ტონალობები. მოდულაცია ახლო მონათესავე ტონალობებში (ფა-დან სოლ და მი ბემოლ კილო-ტონალობებში)

**Example 7.** Basic mode-tonality and related closely and distant kindred tonalities. Modulations in closely kindred tonalities ( from F to G and Es)

I II III IV V VI VII ქ.

სოლ კილოტონალობის ძირითადი ბგერათრივი მი-ბ კილოტონალობის ძირითადი ბგერათრივი

I II III IV V VI VII ქ. I II III IV V VI VII ქ.

**მაგალითი 8.** საგალობელი წმიდანო მონამენო. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში

**Example 8.** Chant *Tsmindano motsamen* (*Ye holy martyrs*) Performed by Artem Erkomaishvili Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire

III I

წმინ - და - ნო - ი - ო მო - წა -

VII

მე - ნო, რო - მელ - თა კე - თი -

I

ლად ი - ღვა - წეთ და - ი - ა

გვირ - გვი - ნო - სან იქ - მნე - ნით

ა) ფა კილო-ტონალობის ბგერები

a) Tones of F mode-tonalities

I VII I II III IV I

204 ც. 204 ც. 172 ც. 154 ც. 172 ც. 172 ც. 172 ც.

ა) სოლ კილო-ტონალობის ბგერები

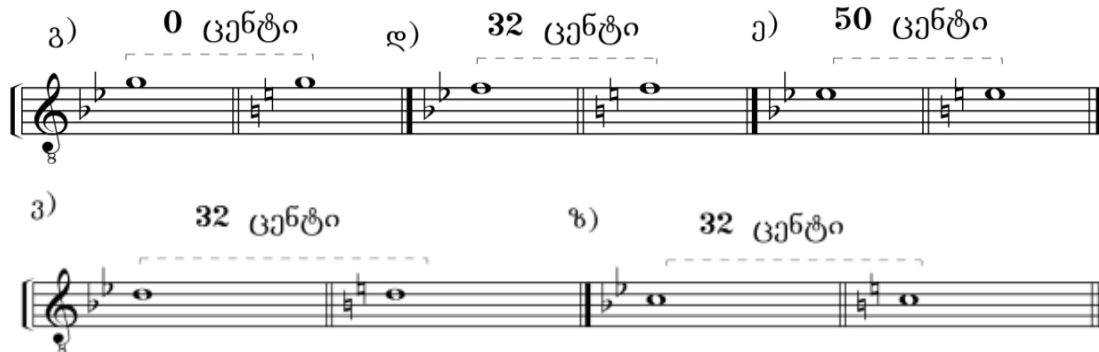
b) Tones of G mode-tonalities

I II III IV

172 ც. 154 ც. 172 ც. 172 ც.

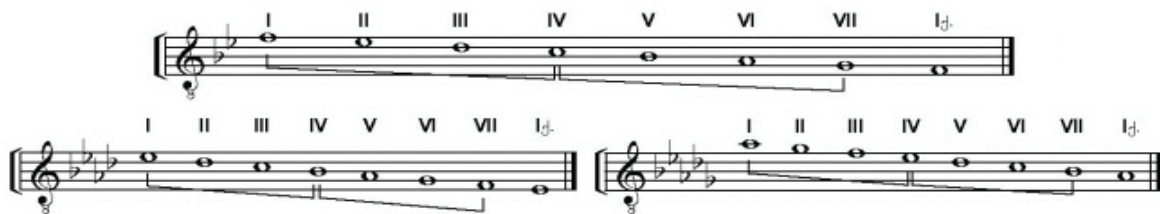


- გ) შეფარდებები საფეხურებს შორის მოდულაციის დროს  
c) The correlation between the steps during the modulation



**მაგალითი 9.** მოდულაცია შორეულ კილო-ტონალობებში (ფა-დან ლა-ბემოლ და მი-ბემოლ კილო-ტონალობებში. ლა-ბემოლ და მი-ბემოლ კილო-ტონალობის ბგერათრიგები.

**Example 9.** Modulation to the distant mode-tonalities ( from F to As and Es). The Tones of the As and Es mode-tonalities



**მაგალითი 10.** მოდულაცია საეკლესიო და ხალხური მუსიკის ნიმუშებში

**Example 10.** Modulation in the church and folk music

- ა) საგალობელი განათლდი, განათლდი. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში

a) Chant *Ganatldi, ganatldi* ( *Shine, Shine O New Jerusalem* ). Performed by Artem Erkomaishvili Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire



ბ) რაჭული ხალხური სიმღერა *მაყრული* ჩხიკვაძე-გრიმოს ექსპედიციიდან, 1967. ნოტებზე გადაღებული მ. ერქვანიძის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის არქივში  
b) Rachan folk song *maqruli*, from the field expedition of Chkhikvadze-Grimo, 1967. Transcribed by M. Erkvanidze. Preserved at the archive of the Tbilisi State Conservatoire International Research Center for Traditional Polyphony

The musical score for the folk song "maqruli" is presented in three systems. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Georgian. The first system includes Roman numerals I, II, IV, II, and I above the vocal line. The second system includes Roman numerals I, I, III, and I above the vocal line. The third system includes Roman numerals I, I, III, and I above the vocal line. The lyrics are: "ო - რე რი - ა ჭი რად მექ ცა", "შეყვარებული და მექ ცა", "ო - რირა ო - რირა", "ო - რე - რა ო - რე - რი - ა", "ო - დე - ლი - ა ო - ჰო - ჰო".

**მაგალითი 11.** ხუთსაფეხურიანი ფრაზები ერთი კილო-ტონალობის ფარგლებში, განლაგებული სხვადასხვა საფეხურზე

**Example 11.** Five-step phrases on different steps within one mode-tonality

ა) საგალობელი *დაღაცათუ ნებსით თვისით*. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში

a) Chant *Daghatsatu Nebsit Tvisit* (*Though thou didst descent*). Performed by Artem Erkomaishvili Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire

The musical score for the chant "Daghatsatu Nebsit Tvisit" is presented in two systems. Each system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Georgian. The first system includes the lyrics: "და - ლა - ცა - თუ ნე - ი - ე - ბსით თვი - სით". The second system includes the lyrics: "სა - ფლა - ვა - დ შთა - ხედ".

b) Chant *Mtsa zeda peri itsvale kriste* (*Thou wast transfigured*). Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire



c) Christmas IV Heirmos *Kvertkhi Ieses dzirisagan* (*The Rod of the Root of Jesse*). Performed by Artem Erkomaishvili Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire



d) Christmas IX heirmos *Saidumlo utskho* (*A Mystery Strange*). Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire



**ენო ურცხალაჲ  
(საქართველო)**

**ერთი სამუსიკო ანალოგიის შესახებ იოანე პეტრინის  
თხზულებაში განმარტებაჲ პროკლესათჳს დიადოხოსისა  
და კლატონურისა ფილოსოფიისათჳს**

პეტრინის, როგორც ფილოსოფოსისა და მოაზროვნის მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიაში განსაკუთრებულია. სრულიად განსაკუთრებულია მისი, როგორც მოაზროვნის წვლილი ეროვნული მუსიკალური კულტურის ისტორიაშიც, რადგანაც ისეთ ფენომენს, როგორიც ქართული

ლი მრავალხმიანობაა, პეტრინის თხზულების – „განმარტებაჲ“-ს<sup>1</sup> გარდა, ფაქტობრივად, არ გააჩნია თავისი ხნოვანების დამადასტურებელი სხვა რაიმე საბუთი. თხზულების დასკვნით ნაწილში, უმნიშვნელოვანეს საღვთისმეტყველო დოგმაზე, წმიდა სამებაზე მსჯელობისას პეტრინი იყენებს მხატვრული ანალოგიის ხერხს, მოჰყავს სამის ერთების განხორციელების ნიმუში მუსიკის სფეროდან. სახელდება სამი განსხვავებული ხმის სახელწოდება („მზახრი, ჟირი, ბამი“); ეს სახელწოდებები ქართულია. „განმარტებაჲ“ მოიცავს მთელ მწყობრს უაღრესად საინტერესო სამუსიკო პარალელებისა. ფილოსოფოსის მუსიკისადმი მიმართების მეტად საინტერესო შემთხვევას ვხვდებით თხზულების შუა, კომენტირებული ნაწილის II თავში, სახელწოდებით: „ნაწილთა მიერ შედგმულისა ერთისათვის“.

წარმოგიდგენთ ამ სამუსიკო ანალოგიის რამდენიმე ვარიანტს:

ა) მოცემული სამუსიკო ანალოგიის პეტრინისეულ ვარიანტს;

ბ) მის ახალ ქართულზე გადმოტანილ დ. მელიქიშვილისეულ ვარიანტს.

გ) პროკლეს თხზულების II თავის ა. ლოსევისეულ რუსულ, ს. ყაუხჩიშვილისეულ ქართულ და ტომას ტეილორის ინგლისურ თარგმანს თავად ბერძნული ორიგინალიდან (პროკლე, „კავშირნი ღმრთისმეტყველებითნი“).

მეტად ნიშანდობლივია, რომ თხზულების ორიგინალში ეს თავი განსხვავებით პეტრინის სამგვერდიანი მსჯელობისა, ერთი აბზაცია მხოლოდ, სადაც სამუსიკო პარალელის კვალი არ ჩანს.

<p>ა) პეტრინი (ძველი ქართული)</p> <p>„ვინაი კულად სამუსიკელოთა რთვათა ზედ მიესხი და მათ შორისცა იხილო ცხადად ქმნული ერთი. რამეთუ რაიგუარადაცა მოჰრთო ჴმაჲ და სამუსიკოჲ, მყის გუარი ზედ ექმნების მას, ვითარცა ანუ ღმობიერად აღმძვრელი, ანუ სიფიცხედ ანუ მავლტოჲ ჴმაჲ და მორთულებაჲ.</p>	<p>ბ) ახალ ქართულ ენაზე გადმოტანილი დ. მელიქიშვილის მიერ</p> <p>შემდეგ, თუ სამუსიკო ქმნილებებს მიმართავ, იმათ შორისაც ცხადად იხილავ ქმნილ ერთს, რადგანაც როგორადაც არ უნდა ააწყო ხმა და საკრავი, მაშინვე გვარეობაც მიესადაგება მას, ან ღმობიერების აღმძვრელი, ან აღმგზნები, ან კიდევ დისჰარმონიული ხმა და ჰარმონიული, რამდენი აღვრიცხო;</p>
--	---

<p>ამათ ხილულთა ნახილადმი ან მდებრი და თანადამთხე და მარლჳ სიმტკიცეთა სულისათაჲ რაოდენი აღვრიცხუნე, რამეთუ ზოგთა ჳმათასა და მორთულებასა გუართასა რომელთამე კრონოჲსდად, ანუ დიოჲსდად და აფროდიტესად აღიყვანებს სასწავლოჲ სამუსთაჲ; ხოლო შენ რთვანი და შეწყობანი იპატოჲთ ვიდრე ნიტამდის ნაწილად იპყრენ, ვითარ და არიანცა, ხოლო ზედამომართებულნი ბუნებითნი ურთიერთას ზიარებანი გუარად, ვინაჲ და ყოველთა შორის ხატი და მსგავსებაჲ მის ერთისაჲ. და, ესთავე ქუეყნის სამზომლოთაცა შორის ცხადად იხილო განმჭურეტმან.“</p> <p>(ი. პეტრინი, 1937: 22)</p>	<p>მომხიბვლელი ან ქალური, სულის სიმტკიცის თან-მდევი ან დამარღვეველი. ზოგიერთი გვარის ხმა-სა და ჰარმონიას მზისად, ზოგიერთს კრონოსის ან ზევსისა და აფროდიტესად თვლის სამუსიკო სწავლება. შენ კი, შეხამებანი და შეწყობანი იპატოდან ნიტამდე ნაწილებად იპყრენ, რაც არიან კიდევ, ხოლო ერთმანეთს შორის ზიარებანი (ბუნებრივი იქნება თუ ხელოვნურად შექმნილი) გვარად. ასე რომ, ყველაფერში იმ ერთის სახე და მსგავსებაა. . . .და ასევე გეომეტრიის სფეროშიც კარგად ნახავ, თუ დაუკვირდები.</p> <p>(დ. მელიქიშვილი, 1999: 18)<sup>2</sup></p>
--	---

### გ) პროკლე, „კავშირნი ღმრთისმეტყველებითნი“, თავი II.

#### ა. ლოსევი, ს. ყაუხჩიშვილი, შრომები ტ. I

<p>Все причастное единому и едино и не едино (глава II)</p> <p>В самом деле, если оно не есть единое-в-себе (ведь нечто иное в отношении единого причастно единому), то единое оказывается претерпевшим причастность и оно подверглось действию единого. Если же нет ничего кроме единого, то существует только единое, и оно не будет причастно единому, а будет единым-в-себе. Если же кроме него есть что-то, что не едино и что причастно единому, то оно и не единое и единое, а именно то, что не едино (в-себе), но едино как причастное единому. Оно, значит, не есть ни единое (в-себе), ни то, что (имеет предикат) единого. Будучи в одно и то же время и единым, и причастным единому и потому не единым-в-себе, оно Едино, и не едино, будучи чем-то иным кроме единого. Поскольку оно исполнилось (определенного) содержания, оно не едино, поскольку же оказывается претерпевшим, оно не едино. Следовательно, все причастное единому и едино, и не едино (Лосев, 1972:28).</p>	<p>თავი II (ნაწილთა მიერ შედგმულისა ერთისათჳს)</p> <p>ყოველი მზიარებელი ერთისაჲ ერთიცა არს და არა ერთი. ხოლო თუ არა არს იგი თვთერთ და ეზიარების ერთსა, იყო სხუაჲ თვნიერ ერთისა, და ივნო ერთ ქმნაჲ ერთისა მიმართ ზიარებითა და დაუდგნა ერთ ქმნასა. ხოლო თუ არა არს სხუაჲ თვნიერ ერთისა, მხოლოდ იყოს ერთი, და არა ეზიაროს ერთსა, არამედ იყოს თვთერთ. ხოლო თუ არს რაჲვე მისი, რომლითა არ იყოს იგი თვთერთ, ვინაჲ ყოველი მზიარებელი ერთსაჲ ერთი არს და არა ერთი, არ ვითარ მარტივად ერთი, არამედ ვითარ ერთ არს მზიარებელი ერთისაჲ. ვინაიცა არა არს ესე თვთერთ და არცა ვითარ თვთერთ, არამედ იყოს ორივე ერთბამად, ვითარცა ერთი და მზიარებელი ერთისაჲ, და ამისათვის არ იყოს იგი თვთერთ, ვინაჲ ერთიცა იყო და არა ერთი, და იყოს სხუაც რაჲვე თვნიერ ერთისა; ვინაიცა რომლითა იმრავლა, არა ერთ; ხოლო რომლითა ივნო და დაუდგნა ერთ ქმნასა, ერთ. ყოველი უკუე მზიარებელი ერთისაჲ ერთიცა არს და არა ერთი (იოანე პეტრინი, 1940: 4).</p>
--	--



პროკლეს თხზულების II თავის **ტომას ტეილორისეული** ინგლისური თარგმანი:

**Every thing which participates of The One, is both one and not one**

For if it is not *The One* Itself (since it participates of *The One*) being something else besides *The One*, it suffers, or is passive to it according to participation, and sustains to become one.

If, therefore, it is nothing besides *The One*, it is one alone, and does not participate of *The One*, but will be *The One* Itself.

But if it is something besides *The One*, which is not *The One*, but its participant, it is both not one, and one, not indeed such a one as *The One* Itself, but one being, as participating of *The One*.

This, therefore, is not one, nor is it that which *The One* is.

But it is one, and at the same time a participant of *The One*.

Hence, being of itself not one, it is both one and not one, being something else besides *The One*.

And so far indeed as it abounds, it is not one, but so far as it is passive [to *The One*] it is one.

Every thing, therefore, which participates of *The One*, is both one and not one.

[Proclus, 1994. (2006, 2011)].

„განმარტება“-ს ტექსტზე მუშაობის პირველივე წლებში, ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნება“-ში (№ 5, 1989) გამოვაქვეყნე წერილი: „მუსიკალური ანალოგიების შესახებ იოანე პეტრინის „განმარტებაში“, სადაც გამოვთქვი თვალსაზრისი იმასთან დაკავშირებით, რომ თხზულების II თავის სამუსიკო ანალოგია უნდა წარმოადგენდეს მუსიკალურ მთელში სამის ერთების ეროვნულ მოდელზე, ქართულ მუსიკალურ გვარეობაზე მინიშნებას.

აღნიშნულ სამუსიკო ანალოგიასთან დაკავშირებით თავისი თვალსაზრისი გამოთქმული აქვთ ბ-ნ ვ. გვახარიას, ბ-ნ კ. როსებაშვილს და ქ-ნ მ. სუხიაშვილს.

ბ-ნი ვ. გვახარია, რომელმაც თავიდან ეჭვი გამოთქვა „განმარტებაზე“-ს ბოლოსიტყვაობის ცნობილი სამუსიკო პარალელის ქართულ სამხმიანობასთან კავშირის თაობაზე, თვლიდა, რომ ამ თხზულებაში სხვა უფრო ხელშესახები მაგალითის პოვნა შეუძლებელია, რომლის მიხედვით შესაძლებელია დადასტურდეს თხზულების ბოლოსიტყვაობაში ნახსენები სამი ხმის აკორდულ თანაფარდობაზე მინიშნება. მას მხედველობაში სწორედ II თავის სამუსიკო ანალოგია ჰქონდა (გვახარია, 1962: 418).

სტატიაში „ქართული ხალხური სიმღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის“ ამ სამუსიკო ანალოგიის ბ-ნი კახისეული ინტერპრეტაცია დაახლოებით ასე გამოიყურება: იგი თვლის, რომ პეტრინი „იპატოდან“ „ნიტამდე“ ცთომილთა სახელების ჩამოთვლისას დაღმავალ ჰეპტატონურ მუსიკალურ ბგერათრიგს გულისხმობს, ხოლო როდესაც „გუარნს“, ან ძირითად ბგერიდან განსხვავებულ ბგერაზე აგებულ რიგს ახსენებს, მხედველობაში აქვს ძველბერძნული სრულყოფილი სისტემა, რომლის საშუალებითაც, ბგერების გადაადგილებით ახალი ბგერათრიგები – „კილოური ფორმები“ მიიღებოდა (როსებაშვილი, 1986: 49).

ქ-ნ მ. სუხიაშვილმაც თავის საკვალიფიკაციო ნაშრომში (გალობის კანონიკის ძირითადი ასპექტები ძველ ქართულ სასულიერო მუსიკაში), განიხილა რა აღნიშნული სამუსიკო ანალოგია, მიიჩნია, რომ „იგი მთლიანად ბერძნული მუსიკის გათვალის-

წინებით წარიმართება“. მისი აზრით, უეჭველია, რომ „მორთულებათა“<sup>3</sup> შესახებ საუბრისას იოანე პეტრინი „ჰარმონიის“ ბერძნული მუსიკის თეორიაში დამკვიდრებულ გაგებას, ანუ კილოს გულისხმობს“.

უპირველესი შთაბეჭდილება, რაც შეიძლება დაეხადოს მკითხველს თხზულების ამ ფრაგმენტის გაცნობისას, მართლაც, ეს ბერძნულ კილოებზე საუბარია. პეტრინი ამკარად მსჯელობს ბგერათრიგების, ბერძნული კილოს შემკვრელი კიდურა და ცენტრალური მუსიკალური მახვილების – ნიტა, იპატა, მესისა და მათი ურთიერთმიმართების საფუძველზე აწყობილ, სხვადასხვაგვარი განწყობილებებისა თუ ვნებების აღმძვრელ, მზისად, კრონოისად, აფროდიტესად „ალყვანილ“ (მიჩნეულ) მუსიკალურ გვარეობებზე („მორთულებასა გუართასა“). ამდენად, ამ სტრიქონების მოსმენის შემდეგ სრულიად გამართლებული შეიძლება იყოს ნებისმიერი ოპონენტის შეკითხვა: სად ვხედავთ აქ ქართულ მუსიკალურ კანონზომიერებებზე მინიშნებას?

როგორც ზემოთ დავინახეთ, პროკლეს „კავშირნი ღმრთისმეტყველებითნის“ II თავში წარმოდგენილ, მხოლოდ ერთი აბზაცის მოცულობის მქონე მსჯელობაში, სამუსიკო პარალელის კვალს ვერ ვხედავთ. ეს უკანასკნელი პეტრინის „განმარტება“-ს შესაბამის სამგვერდიან მსჯელობაში ისეთი განსაკუთრებული ღირებულების მქონე მხატვრული არგუმენტია, რომელსაც პეტრინის მიერ აღიარებული ძირითადი ჭეშმარიტების – ყველაფერში რომ „უქმნელი ერთის“ სახე და მსგავსებაა – ამის თვალსაჩინოდ, თუ დასადასტურებლად მიმართავს ქართველი ღვთისმეტყველი (პეტრინი, 1937: 23; მელიქიშვილი, 1999: 18).

როგორია ეს „უქმნელი ერთი“, რომელიც იზიარებს და იმსგავსებს ყოველივეს მის მიერ შექმნილს სამყაროში? პეტრინის მიხედვით „ერთი“ წარმოადგენს ძალას, რომელიც ქმნის სამყაროში ნაირგვარ წყობებს, მისი ლექსიკით, „მორთულებებს“ და ამსგავსებს მათ თავის ხატს. „უქმნელი ერთი“ თავადაა სამების (მამის, ძის, სულიწმიდის) ერთება, შესაბამისად, „ყოველგვარი მორთულება“ (ნებისმიერი ჰარმონიული მოვლენა, წყობა), პეტრინის ხედვით, წარმოადგენს მთელის შემკვრელი სამი საწყისის ერთიანობას. თვალსაზრისი ყველგან, ყოველგვარ მოვლენაში მთელის შემკვრელი სამი საწყისის ერთების შესახებ, წამყვან დებულებად იქცევა მის თხზულებაში.

მოვიგონოთ პეტრინის ერთი მეტად სასარგებლო რჩევა, რომლის მიხედვით: „იკითხვიდესო სოკრატე, და კუალად შეექცევისო მასვე ნაკითხულსა, რამეთუ ცნობისა და აღუწყებისათვის არს სათანადო“, ანუ ამ ქართველი მოაზროვნის რჩევით, ცოდნის, უწყების, შეუმცდარი აზრისათვის არაერთხელ უნდა დაუბრუნდე ერთხელ უკვე წანაკითხს (პეტრინი, 1937: 6). პეტრინის ამ რჩევის კვალდაკვალ კარგად დაუუკვირდეთ ამ სამუსიკო ფრაგმენტის ქვეტექსტს, სტრიქონებს მიღმა დაფარულ პეტრინისეულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ „ხედვას“<sup>4</sup>.

მეორე თავი, აზრობრივად, წინარე, I თავის („ერთისა და სიმრავლისათვის“) ლოგიკური გაგრძელებაა; ამდენად, გასათვალისწინებელია არა მარტო ჩვენთვის საინტერესო სამუსიკო ფრაგმენტის შინაარსი, არამედ მისი, როგორც პარალელის მნიშვნელობა განხილულ თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ თეზათა შინაარსის საერთო კონტექსტში. თხზულების წინარე (I) თავის უმნიშვნელოვანესი თეზა ასე ჟღერს: **„ქმნულსა ყოველსა პირველ თვსსა უნდა სამი.....ვითარმედ ყოველივე სამთა მიერ სრულ იქმნებისო“** (იქვე, 1937: 17).

თხზულების II თავში განხილული თეზის: **„ყოველნი თხზვანი და რთვანი ერთის მიერაა“** – არსი, ზოგადად, მთელისა და მის შემადგენელ ნაწილთა ურთიერთ-

მიმართების საკითხია. პეტრინის მიხედვით, ეს თეზა რიცხვთა, საბუნებისმეტყველო, ლოგიკის სფეროდანაც განიმარტება და „სამუსიკელოთა რთვათა“ ანუ მუსიკალური ჰარმონიის მაგალითზეც.

რაში მდგომარეობს პეტრინის მიზანი თხზულების II თავში?

რისი თვალსაჩინოებისთვის სჭირდება მას ისეთი სამუსიკო პარალელი, რომელსაც მის მიერ არგუმენტირებად მოხმობილ, შინაარსობრივად განსხვავებულ ანალოგიათა რიგში დასკვნითი ადგილი გააჩნია?

სამუსიკო პარალელის წინ, პეტრინი დასმული თეზის თვალსაჩინოებისათვის განსხვავებული შინაარსის პარალელებს გამოიყენებს. ამ პარალელებში, როგორც წესი მთელის შემკვრელი სამი ძირითადი ნიშნული სახელდება. განხილულია საბუნებისმეტყველო, საღმრთო რიცხვის (სამის), სიტყვიერების (ლოგიკის) და კაცთა (ადამიანთა) „გუარი“-ის<sup>5</sup> საკითხები.

ფილოსოფოსის აზრით, კაცთა გვარის სრულფასოვნება სამ აუცილებელ პირობას საჭიროებს; ესენია: „სიტყვიერებაი“, „მოკუდაობაი“ და „შემეცნებაი“-ის უნარი.

„სიტყვიერებაჲ,“ იგივე ლოგიკა, ჰბაძავს ერთს, რადგანაც სამია შემადგენელი ნაწილი თანშესიტყვისა. იგი – თეზის, ანტითეზის და დანასკვის ურთიერთმიმართებაა.

„საღმრთო რიცხვ“ სამი – ერთისა და მისგან „წარმოდენილი“ ორი წყაროს მთლიანობაა. სამი – პირველი სიმრავლეა რიცხვთა სამყაროში.

სამის ერთების ამ თვალსაჩინო ანალოგიათა რიგს პეტრინი სამუსიკო პარალელით ასრულებს. აზრობრივად იგი ზემოხსენებულ ანალოგიათა ლოგიკური გაგრძელებაა.

სამუსიკო ანალოგიის დასაწყისი და დამაბოლოებელი ფრაზები, სადაც „ცხადად ქმნულ ერთსა“ და „ყოველთა შორის ერთისაის ხატი“-ს მსგავსებაზეა საუბარი, საშუალებას იძლევა ვივარაუდოთ, რომ ქართველი მოაზროვნე წმინდა სამების ხატის მსგავსი სტრუქტურის მქონე, იმგვარ „სამუსიკელო რთვაი“-ს გულისხმობს, რომელზეც გახსნილად და თვალსაჩინოდ თხზულების „ბოლოსიტყვაჲ“-ში ისაუბრებს; თუმცა, ამავე დროს, იგი „იპატოით“ ვიდრე „ნიტამდე“ შეწყობილ, „კრონოისდად, “დიოსდად“ თუ „აფროდიტესად“ აღყვანილ, განსხვავებულ ვნებათა აღმძვრელი გვარეობის კილოებს მოიხსენიებს, რაც ბუნებრივად ბადებს კითხვას: როგორ უნდა იქნას გაგებული პეტრინის ეს სამუსიკო მსჯელობა? ბერძნული კილოები აქვს მას ამ ანალოგიაში მხედველობაში, თუ „ბოლოსიტყვაჲ“ სამუსიკო ანალოგიის მსგავსად, სამი ხმის „ერთობაჲ შეყოვლებისაჲ“-ს (ერთდროულ ხმოვანებას) გულისხმობს იგი?

პეტრინი, ფართო ინფორმაციული თვალსაწიერის მქონე თავისუფალი შემომქმედი, ესთეტი მოაზროვნეა. მისთვის ყოველგვარი მორთულება, მით უმეტეს „სამუსიკელო რთვაი“, როგორი „გვარის“ დამტევიც არ უნდა იყოს იგი, მშვენიერება, დიალექტიკაა. მსგავსად სხვა „მორთულებებისა“ (მორთულებები კი მრავალგვარია)<sup>6</sup> მუსიკალური ჰარმონიაც მთელის შემადგენელ ნაწილთა ურთიერთმიმართების, ზიარებისა და განყოფილების, ამ ნაწილთა შეწყობის პროცესია; თითოეული მუსიკალური გვარეობა, ამ პროცესის შედეგია. სწორედ (კილოს საფეხურთა, თუ ხმათა) შეწყობის პრინციპი, წყობის რაგვარობა განსაზღვრავს ქართველი ფილოსოფოსის თვალსაზრისით „სამუსთა მორთულებათა“ კონკრეტულ „გვარეობას“.

პეტრინს სწამს, რომ „ყოველ წესსა და შუენიერებასა და შეწყობაში მისეული წესი, შეწყობა და მშვენიერებაჲ“-ა (მელიქიშვილი, 1999: 91); რომ: „ყოველი შეწყობისას ყველა ერთსა და იმავე ბუნებას არ მიიღებს“ (მელიქიშვილი, 1999: 82). მოვიგონოთ „ბოლოსიტყვაჲ“-ს ცნობილი სამუსიკო ანალოგიის ბოლო ფრაგმენტი, სადაც საუბარია

იმაზე, თუ მაღალმა „ერთმა“ როგორ წარმოგზავნა გვარები ერთი და იმავე ნივთისაგან სახესხვაობათა მეძიებელმან (მელიქიშვილი, 1999: 211).

სამუსიკო ანალოგიის დასასრულს, პეტრინი მკითხველს ყოველი ქმნილის „ერთი“-ს სახესთან მსგავსებას შეახსენებს და ურჩევს მას, „განჭურიტოს“, ანუ განსაკუთრებით ყურადღებით დააკვირდეს განხილულ საკითხს „სამზომლო“-ში (გეომეტრიაში). მოცემულ თავში გეომეტრიის სფერო არ განიხილება. ამ უკანასკნელს, „რიცხუნის“-ა და „სამუსო“-თან ერთად, იგი ვრცლად შეეხება მოგვიანებით თხზულების „ბოლოს-იტყვად“-ში, სადაც თვალსაჩინო მაგალითებით დაადასტურებს თავის მრწამსს საერთოდ ყოველივეს, და მათ შორის „სამუსო“-ს სამობით მდინარებასთან დაკავშირებით. როგორ უნდა იქნას გაგებულ პეტრინის ბოლო ორი ფრაზა სამუსიკო ანალოგიის დასასრულს? რამდენად შეესაბამება „სულისათა მარღ“, „მზისად“, „კრონოსიდად“, „აფროდიტესად“ სახელდებული მუსიკალური კილოები „ერთი“-ს ხატის მსგავსებას?! **მაინცადამაინც „სამზომლოზე“ რატომ მიუთითებს იგი? „სამზომლოს ხსენებით, კონკრეტულ სამუსიკო მოდელზე (გვარეობაზე) ხომ არ მიგვანიშნებს ფილოსოფოსი?**

„ბოლოსიტყვად“-ში პეტრინის მიერ გამოთქმული თვალსაზრისი გეომეტრიის თაობაზე შემდეგნაირად გამოიყურება: „არც თუ გეომეტრია, არითმეტიკა და მუსიკაა უცხო ამ ჩვენი სამოთხისაგან“, როდესაც სამობის შესახებ ამბობს, რომ „...შენს ნათელში ვიხილეთო ნათელი ძეში სულიწმიდის მეოხებით.“ რადგანაც ეს გეომეტრიაც სამს მიიჩნევს ყველაზე უპირველესად და ორს ერთისაგან წარმოაჩენს; „... სიმეა, ანუ წერტილი რომ გაგრძელდება, წრფეს შექმნის, რომელიც მისი ძე არის; ხოლო წირი რომ გაივრცოს, (რომელიც სიღრმის არმქონე ზედაპირია), მისი მეშვეობით ყველა სხვა ფიგურა (ნაკუთხი) და აღნაგობა („შედგმულება“) აიგება, როგორც ნაკვეთთაგან ეს პირველი **სამკუთხედი (სამყური)**  $\triangle$  და ყველა სხვა ფიგურა და ფორმა იმ პირველი სამი მიზეზისაგანაა, ისევე, როგორც ყველა არსი – ზესთა წმინდა სამების მეოხებით არის“ (მელიქიშვილი, 1999: 209-210).

ამრიგად, ზემოთ მოყვანილ ფრაგმენტში პეტრინი „სამუსო“-ს, „რიცხუნი“-სა და „სამზომლო“-სთან (გეომეტრია) ერთად მოიხსენებს და ახასიათებს მათ, როგორც „სამობით მდინარე“, ჩვენი სამოთხისაგან არ უცხო სანყისებს. პეტრინი წერტილიდან გავრცობილ წირსა, და ამ უკანასკნელისაგან „შედგმულ“ ნაკვეთებზე საუბრობს, რომელთა შორის, პირველ რიგში, ასახელებს „სამყურს“- სამკუთხედს. **მაინცადამაინც „სამზომლო“-ზე რატომ მიუთითებს ქართველი მოაზროვნე სამუსიკო პარალელის ბოლოს? იმიტომ, ხომ არა, რომ გეომეტრიაში განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ნაწილების მთლიანობა, „შედგმულ“ ერთში?** რამდენადაა მართებული ვარაუდი, „სამზომლოს“-თან დაკავშირებული პეტრინის მსჯელობა მივიჩნიოთ მინიშნებად სამების ერთების გამომხატველ კონკრეტულ ეროვნულ სამუსიკო მოდელზე?!

სამკუთხედი გეომეტრიაში პირველი გეომეტრიული „შედგმულება“, პირველი გეომეტრიული მორთულება, 3 კუთხისა და 3 წრფისაგან შემდგარი სრული გეომეტრიული „ყოვლობა“, რომელიც, ჩვენი აზრით, როგორც სტრუქტურულად, ისე სახეობრივ-ფიგურალურად, „მზახრი, ჟირი, ბამის ერთობაი შეყოვლებისაი-ს უფრო მიესადაგება, როგორც პარალელი, ვიდრე ასევე სამი საყრდენით (ნიტა, იპატოი, მესით) შეკრულ ბერძნულ კილოს, რომელიც არა „ერთბამი“, ანუ ერთდროული, არამედ ლინეარული, ჰორიზონტალში განფენილი მუსიკალური მთლიანობაა.



### დასკვნა

იოანე პეტრინი აცხადებს, რომ სწორი მსჯელობის, სწორი დასკვნების მიღებისათვის სამი პირობის გათვალისწინებაა აუცილებელი, როგორცაა: **ლოგიკური აზროვნება, „გონების განმანათლებელი ხედვა“** (ინტუიციური ქვრეტის, შეგრძნების უნარი) და, რაც განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, **მრავალთა ტომთა სარწმუნოებრივი და კულტურული გამოცდილების გათვალისწინება**. „განმარტება“-ში წარმოჩენილი მუსიკალური ესთეტიკის გაგება და შეფასება პეტრინის ზემოაღნიშნული პოზიციის გარეშე შეუძლებელია (პეტრინი, 1937: 220).

„განმარტებაჲ“ 3 ნაწილისაგან შედგება. ამათგან „წინასიტყუაჲ“ და „ბოლო სიტყუაჲ“ ქართველი მოაზროვნის შესავალ და დამოუკიდებელ დასკვნით სიტყვას წარმოადგენს, შუა ნაწილი კი, სადაც თავმოყრილია სამუსიკო პარალელების უმეტესობა, უშუალოდ, პროკლეს თხზულების პეტრინის მიერ კომენტირებული ნაწილია. თავად ბერძნული ორიგინალი სამუსიკო პარალელებს არ მოიცავს; თხზულების ქართულ თარგმანში ეს პარალელები აშკარად მთარგმნელის მხატვრულ „ხედვას“ ანსახიერებენ. თხზულების შუა, განმარტებითი ნაწილის სამუსიკო ანალოგიები ზოგადი ხასიათისაა თავისი შინაარსით და მოკლებულია იმ თვალსაჩინო კონკრეტულობას, რითაც „ბოლო სიტყუაჲ“-ის სამუსიკო ანალოგია გამოირჩევა. ამდენად, როდესაც თითოეულ ამ ანალოგიათაგანში ვცდილობთ დავინახოთ მუსიკალური აზროვნების ქართულ „გვარეობა“-ზე, ანუ სამხმიანობაზე მინიშნება, ჩვენმა ამგვარმა მცდელობამ, ბუნებრივია, გამოიწვიოს ოპონენტთა ლოგიკური შეკითხვა: რატომ უნდა ვხედავდეთ ამ ზოგადი ხასიათის სამუსიკო ანალოგიებში მაინცადამაინც მრავალხმიანი აზროვნების წესზე მინიშნებას?! მეორე მხრივ, სავსებით ლოგიკურია, ალბათ, ის ვარაუდიც, რომ „მზახრი, ჟირი, ბამ“-თან, „მრთველობაჲ“-სთან, თუ „ერთობაჲ შეყოვლებსაჲ“-სთან დაკავშირებული „ხედვა“ ქართველ ღვთისმეტყველს პირველად მაინცადამაინც პროკლეს თხზულების თარგმნის დასასრულ, „ბოლოსიტყუა“-ში არ „გახსნია“. ქრონოლოგიურად „განმარტებაი“-ს წინმსწრებ, პეტრინის მიერ თარგმნილ „ბუნებისათვის კაცისა“ (ნემესიოს ემესელი) ლექსიკაში უკვე განმარტებულია და ინტენსიურად გამოიყენება ცნება „მორთულება“ („მორთულება – შედგმულებაჲ“; პეტრინი, 1914: 32), რომელიც ზოგადფილოსოფიური კატეგორიის – ჰარმონიის, ჰარმონიულობის აღმნიშვნელი პეტრინისეული ტერმინია და მის თარგმანებში წარმოდგენილი სამუსიკო ანალოგიების ინტენსიურად თანმდევი ცნებაა.

გასათვალისწინებელია შემდეგი ფაქტორიც:

გრიგოლ ხანძთელისა (IX ს.) და მიქაელ მოდრეკელის (X ს.) ნაღვანიც, ალბათ, კმარა იმისათვის, რომ წარმოვიდგინოთ ის მხატვრული რეალობა, ის მუსიკალური გარემო, რომელშიც უნდა გაზრდილიყო და, შემდგომ, უცხოეთიდან დაბრუნებულს ელვანა იოანე პეტრინს. ფართო თვალსაწიერის მქონე, როგორც ჩანს, მუსიკალური ხელოვნების კანონზომიერებებით, მუსიკალური ხელოვნების რაგვარობის საკითხებით დაინტერესებულ, ბერძნული თეორიული ტრაქტატების მცოდნე პეტრინს, წესით, „სამუსიკელოთა რთვაის“-ანუ მუსიკალური ჰარმონიის „გვარეობებთან“ (სახეობებთან) დაკავშირებით თავისი მუსიკალურ-ესთეტიკური ხედვა საქართველოში მოღვაწეობის ხანისათვის იმთავითვე უკვე გარკვეული ექნებოდა; შესაბამისად, მუსიკაში სამის ერთების განხორციელების თვალსაზრისით, „ერთის“ ხატის მსგავსებასთან ყველაზე მეტად მიახლოებული ქართული სამხმიანობა, როგორც „მრთველობის“ სხვა სახეობებს



შორის გამორჩეული ნიმუში, პეტრინს დანახული და აღიარებული უნდა ჰქონოდა უკვე ნემესიოს, მით უმეტეს, პროკლეს თარგმნის პროცესში.

ამაშინ რამ შეუშალა ხელი ქართველ მოაზროვნეს, მისთვის ჩვეული თავისუფალი თარგმანის პირობებში თხზულების შუა, კომენტირებულ ნაწილშიც „ბოლო სიტყვაი“-ს სამუსიკო ანალოგიის მსგავსად დაეკონკრეტებინა და გაეთვალსაჩინებინა მის მიერ გამოყენებული სამუსიკო პარალელები?!

პეტრინის ყველა სამუსიკო (მხატვრული) პარალელი გათვლილი, გააზრებული და დასმული თეზის შინაარსის შესაბამისია. ამაში დასარწმუნებლად საკმარისია მოვიგონოთ მის მიერ კომენტირებული ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისა“-ს სამუსიკო პარალელები, სადაც თხზულების მატერიალური თემატიკის (ადამიანის ანატომია, ფიზიოლოგია) შესაბამისად, განსაზღვრულია სამუსიკო პარალელების შინაარსიც. ეს პარალელები მატერიალური ხასიათისაა და მხოლოდ საკრავიერი მუსიკალური პრაქტიკიდანაა ნასარგებლები. არც ერთ შემთხვევაში არ ვხვდებით ხმიერი სამუსიკო პარალელის გამოყენებისა.

ვვარაუდობთ, რომ „კავშირნი ღმრთისმეტყველებითნი“-ს ქართულად თარგმნილი თხზულების შუა ნაწილის შემთხვევაშიც, სადაც ქართველი მოაზროვნე უშუალოდ ბერძენი პროკლეს მსოფლმხედველობას განმარტავს და განავრცობს, არ ღალატობს მხატვრული პარალელის შერჩევის მისთვის ჩვეულ პრინციპს და პროკლეს ფილოსოფიურ-თეოლოგიური თეზების განმარტების, თუ გათვალსაჩინების მიზნით არ იყენებს ქართული, ლოკალური მხატვრული სინამდვილიდან აღებულ სამუსიკო პარალელებს; ამავე დროს, როგორც სამების თეოლოგიის ერთგულ მიმდევარსა და ჭეშმარიტად „სამობით მხედველ“ მოაზროვნეს, ქართული სამგალობლო-სასიმღერო ხელოვნების სახით ეგულება რა თავის აღნაგობითა (სამხმიანი წყობის) და კეთილხმოვანებით წმიდა სამების ხატებასთან განსაკუთრებით მიახლოებული, რეალური, „ბუნებითი“ ნიმუში, იგი ცდუნებას ვერ ძლევს და თავის ქართველ აუდიტორიას<sup>7</sup> – მსმენელსა, თუ მკითხველს, შეფარვით მაინც მიანიშნებს მისთვის კარგად ცნობილ, ჩვეულ, ეროვნულ სამხმიან სამგალობლო ტრადიციასზე.

პეტრინის მიერ წარმოდგენილი სამყარო სამობით არსებული „ერთი“-ს ანარეკლია. ყოველივე ქმნილი, სამყაროში მყოფობს და მდინარეობს სამობით. პეტრინის „ხედვაც“ სამობითია. სამებისადმი ეს განწყობილება მის სამუსიკო განსჯებშიც სახეზეა. ამ განწყობილებით განიხილავს („ჰხედავს“) იგი ნებისმიერ „სამუსიკელო მრთველობა“-ს. აქაც სამობით მყოფობას, სამობით მდინარეობას ეძებს და ჰხედავს იგი. ბერძნული მუსიკის შემთხვევაში, ეს „ნიტა“, „იპატოა“, „მესით“ შეკრული, სხვადასხვა განწყობილებების შესაბამისად, განსხვავებული გვარეობის მატარებელი კილოებია, სხვა შემთხვევაში კი – თავისი წყობით „სამზომლოისთან“, „ზესთა ერთის“ ხატებასთან უფრო ახლო მდგომი „სამუსიკელო მორთულებანი“.

იოანე პეტრინის „განმარტება“-ს II თავის სამუსიკო ანალოგიის ანალიზის საფუძველზე ვვარაუდობთ, რომ: პეტრინის ნაშრომში ქართული და ანტიკური მუსიკა განვითარების გარკვეულ საფეხურზე შეხვდნენ ერთმანეთს, როგორც ეროვნული თავისთავადობის გამომვლენი, სხვადასხვა „გუარის“ დამტევი მუსიკალური ფორმები. სხვა საკითხია, თუ მუსიკალური სამების სრულყოფილების თვალსაზრისით, საით გადაიხარა ქართველი მოაზროვნის ხედვა, თუ როგორი იყო პეტრინის არჩევანი.

### შენიშვნები

- <sup>1</sup> აღნიშნული თხზულება იოანე პეტრინის მიერ ბერძნულიდან (პროკლე, „კავშირნი ღმრთისმეტყველებითნი“) ქართულზე გადმოღებული კომენტირებული ნაშრომია. სტატიაში თხზულება მოხსენიებულ იქნება შემოკლებით: „განმარტება“-ს სახელწოდებით
- <sup>2</sup> მიგვაჩნია, რომ „განმარტება“-ს II თავის სამუსიკო ანალოგიის ახალ ქართულზე გადმოღებულ დ. მელიქიშვილისეულ ვარიანტსა და პეტრინისეულ ტექსტს შორის შინაარსობრივი უზუსტობაა. ჯეროვანი ყურადღება არ ექცევა ტერმინი „მორთულები“ მნიშვნელობას. ძველქართული ლექსიკური ერთეულების: „მავლტოი ხმა“, „ნახიბლი“, „თანადამთხე“, „ზედამომართებულნი“- მნიშვნელობა დასაზუსტებელია
- <sup>3</sup> „სამუსიკელოთა რთვათა“ – სამუსიკო წყობებს, მუსიკალურ ჰარმონიას გულისხმობს. გამოთქმები: „რთვა“, „რთვანი“, „მორთულება“ – ზოგადფილოსოფიური კატეგორიის – ჰარმონიის სადარი ცნებებია, რომელთაც ინტენსიურად იყენებს მსჯელობისას პეტრინი. ცნება „მორთულებას“ ორგვარი დატვირთვა აქვს „განმარტებაში“: ა) ზოგადად ჰარმონიულობის (წყობის) აღმნიშვნელი, და ბ) მუსიკასთან მიმართებაში ყოველგვარი მუსიკალური ჰარმონიის, ამასთანავე ჰარმონიის ბერძნული გაგებისაგან არსობრივად განსხვავებული, ქართული მუსიკალური აზროვნების წესის გამომხატველი. „სამუსიკელო“-ს გარდა „განმარტება“-ში მრავალგვარ „მორთულება“-ს ვხვდებით: „ბუნებით მორთულებას“, „არსთა მორთულებას“, „რიცხვთა მორთულებას“, „ციურ მორთულებას“, „სხეულებრივ მორთულებას“ და სხვა
- <sup>4</sup> „ხედვა“ – პეტრინის ლექსიკაში ლოგიკური შემეცნებისაგან განსხვავებულ, სახეობრივ, ინტუიციური („ჭყრეტა“) შემეცნების უნარს გულისხმობს. იოანე პეტრინი სწორედ „ხედვას“ ანიჭებს უპირატესობას შემეცნების პროცესში
- <sup>5</sup> ტერმინს „გუარი“ – პეტრინის ლექსიკაში, შ. ნუცუბიძე განმარტავს, როგორც **სახეს, სახეობას**, მრავალსახიანობის საწვდომ საშუალებას. „გუართა საშუალებით იშლება ცხოვრების მრავალგვარობა“ (ნუცუბიძე, 1937: XIII)
- <sup>6</sup> აღნიშნული ცნებით განმარტავს პეტრინი „მორთულები“ მნიშვნელობას (რაობას) „ბუნებისათვის კაცისა“-ში. „მორთულება“ კეთილშეზავებული წყობა, **შედგმულება**
- <sup>7</sup> მიჩნეულია, რომ იოანე პეტრინის „განმარტება“, გელათის აკადემიის მსმენელთათვის შექმნილი სასწავლო დანიშნულების თხზულება იყო

### გამოყენებული ლიტერატურა

- გვახარია, ვაჟა. (1962). *ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება*. თბილისი: ხელოვნება
- მელიქიშვილი, დამანა. (1999). *იოანე პეტრინი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
- პეტრინი, იოანე. (1914). *ნემესიოს ემესელი. ბუნებისათვის კაცისა*. გამომცემელი გორგაძე სერგო. თბილისი: საეკლესიო მუზეუმი №17
- პეტრინი, იოანე. (1937). *შრომები*. ტ. II. გამომცემელი შალვა ნუცუბიძე. თბილისი: თბილისის

სახელმწიფო უნივერსიტეტი

პეტრინი, იოანე. (1940). *შრომები*. ტ. I. გამომცემელი სიმონ ყაუხჩიშვილი. თბილისი: თსუ

როსებაშვილი, კახი. (1988). „ქართული ხალხური სიმღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის“. კრებულში: *ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები*. გვ. 42–62. რედ.: ნურნუშია, რუსუდან. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

სუხიაშვილი, მაგდა. (2006). გალობის კანონიკის ძირითადი ასპექტები ძველ ქართულ სასულიერო მუსიკაში. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერის უფლებით). ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში

ფირცხალავა, ნინო. (1989). *მუსიკალური ანალოგიების შესახებ იოანე პეტრინის „განმარტებაში“*. ჟურნ.: *საბჭოთა ხელოვნება*, 5: 110–115

Лосев, Александр. (1978). *Эстетика Возрождения*. Москва: Мысль

Proclus. (1994). *Elements of Theology. (Proposition II)*. Translated by Thomas Taylor. First edition 1792. (Reprinted 2006, 2011)

*NINO PIRTSKHALAVA*  
(GEORGIA)

**ON A MUSICAL ANALOGY IN IOANE PETRITSI'S COMPOSITION  
INTERPRETATION OF PROCLUS DIADOCHOS'  
AND PLATO'S PHILOSOPHY**

From the viewpoint of research into the history of Georgian polyphony the publication "Interpretation of Proclus Diadochos' and Plato's Philosophy" by Ioane Petritsi, representative of the eleventh-century Georgian school of philosophy, is a document of special value<sup>1</sup>. In the concluding part of the document when discussing the Holy Trinity, the most significant theological dogma, Petritsi uses a method of artistic analogy, citing a specimen of creating the unity of three in one (trinity) from the sphere of music. The names of three different voices are presented (*mzakhri* – the lead part/voice, *zhiri* – the second part/voice, *bami* – the low-pitched voice); these names are Georgian. "The Interpretation" includes a number of most interesting musical parallels. A very interesting case of the philosopher's attitude to music occurs in the middle of the composition, in the second chapter of the part the author commented on. It is titled *Natsilta mier shedgmulisa ertisatvis* (musical structure built by means of joining, blending or adding one sound to another). Here I shall present several versions of this musical analogy:

- a) Petritsi's version of the presented musical analogy, rendered in the new Georgian language by D. Melikishvili;
- b) A. Losev's Russian and
- c) Thomas Taylor's English translations from the Greek original (Proclus, "Elements of Theology").

It is noteworthy that in the original of the composition, unlike Peter's three-page-long reasoning, this chapter consists of only one paragraph, where there is no trace of any musical parallel: Petritsi's "Interpretation of Proclus' and Plato's Philosophy"; preposition II: "Subsequently, if you look at the musical compositions (*samusikelota rtvata*)<sup>2</sup>, among them you will also clearly see the created one, because no matter how you adjust the voice or tune up the instrument the mood of the music will adapt to it immediately, either causing pleasure or anxiety or the sound may become harmonious or disharmonious. How many of them shall I enumerate? Charming or feminine, accompanying strength of will or ruining it. Musical teaching ascribes some kinds of the voice to the sun, some – to Cronus, or Zeus and Aphrodite. And you consider the adjustments and adaptations from the *ipato* to *nita*, as the separate parts which they truly are, and their blending (may they be natural or artificial) – as a sort of music. Therefore in everything there is the image of and resemblance to that "one"..." (Melikishvili, 1999: 18)<sup>3</sup>.

Alexsander Losev (in Russian):

Все причастное единому и едино и не едино (глава II)

В самом деле, если оно не есть единое-в-себе (ведь нечто иное в отношении единого причастно единому), то единое оказывается претерпевшим причастность и оно

подверглось действию единого. Если же нет ничего кроме единого, то существует только единое, и оно не будет причастно единому, а будет единым-в-себе. Если же кроме него есть что-то, что не едино и что причастно единому, то оно и не единое и единое, а именно то, что не едино (в-себе), но едино как причастное единому. Оно, значит, не есть ни единое (в-себе), ни то, что (имеет предикат) единого. Будучи в одно и то же время и единым, и причастным единому и потому не единым-в-себе, оно Едино, и не едино, будучи чем-то иным кроме единого. Поскольку оно исполнилось (определенного) содержания, оно не едино, поскольку же оказывается претерпевшим, оно не едино. Следовательно, все причастное единому и едино, и не едино (Лосев, 1972: 28).

Thomas Taylor:

**Every thing which participates of *The One*, is both one and not one**

For if it is not *The One* Itself (since it participates of *The One*) being something else besides *The One*, it suffers, or is passive to it according to participation, and sustains to become one.

If, therefore, it is nothing besides *The One*, it is one alone, and does not participate of *The One*, but will be *The One* Itself.

But if it is something besides *The One*, which is not *The One*, but its participant, it is both not one, and one, not indeed such a one as *The One* Itself, but one being, as participating of *The One*.

This, therefore, is not one, nor is it that which *The One* is.

But it is one, and at the same time a participant of *The One*.

Hence, being of itself not one, it is both one and not one, being something else besides *The One*.

And so far indeed as it abounds, it is not one, but so far as it is passive [to *The One*] it is one.

Every thing, therefore, which participates of *The One*, is both one and not one.

[Proclus, 1994. (2006, 2011)].

During the very first years of working on the text of “Interpretation”, in the “Khelovneba” journal (No. 5, 1989) I published an article, “On the Musical Analogies in Ioane Petritsi’s “Interpretations”, in which I suggested that the musical analogy, presented in the above-mentioned chapter 2 of the composition, evidently indicates the national model of creating a musical whole (“one”) by blending three separate elements (a trinity), a kind of Georgian music.

V. Gvakharia, K. Rosebashvili and M. Sukhiashvili expressed their opinion in connection with the above analogy. V. Gvakharia, who from the very beginning voiced his doubts about the association of the well-known musical parallel mentioned in the conclusion of the “Interpretation” with Georgian three-part singing, thought that in this composition other more distinct examples might be found, which could provide grounds to confirm the suggestion about the chordal correlation of the three voices mentioned in the conclusion. It was the musical analogy of chapter 2 that he bore in mind (Gvakharia, 1962: 418).

In the article “On the Problem of the Georgian Folk Song Mode Definition” Mr. Kakhi Rosebashvili’s interpretation of this musical analogy seems to be as follows: he considers that Petritsi, when enumerating the names of the planets from “Ipato” to “Nita”, means the descending heptatonic sequence of sounds; but when mentioning the “kinds” or referring to the sequence built on



the sound different from the basic one, he means the old Greek perfect system, through which new sequences of sounds – “mode forms” – were created by means of sound shifting (Rosebashvili, 1986: 49).

Magda Sukhiashvili, too, when discussing the above-mentioned musical analogy in her thesis (“The Basic Aspects of Canonical Chanting in Old Georgian Sacred Music”), concluded that it was governed entirely on the basis of Greek music”. In her opinion there is no doubt that when speaking about harmony Petritsi means the understanding of “harmony”, accepted in the Greek theory of music, i.e. “the mode”.

The very first impression the reader may gain, when getting acquainted with this fragment, is the discussion of Greek modes. Petritsi is reasoning obviously about the kinds of music formed on the basis of the sequence of sounds, the extreme lateral and central musical accents – Nita, Ipata, Mesa - and their interrelations which form the Greek mode, evoking different moods and emotions, considered to be the Sun, Cronus and Aphrodite; therefore after hearing this any opponent's question as to where we can see any reference to Georgian music would be quite justified.

As we have seen above in the reasoning of the paragraph presented in the second chapter of Proclus' “Theological Correlations”, there is no trace of the musical parallel. In the corresponding reasoning covering three pages in Petritsi's “Interpretation” the latter is an artistic argument of special value, which the Georgian theologian refers to in order to bring forward or to confirm the basic truth declared by Petritsi – that in everything there is the image of and resemblance to the Father God (the Creator, who was not created by anybody) (Petritsi, 1937: 23; Melikishvili, 1999: 18).

What is this “One that has not been created”, which shares and makes all resemble Him in the universe he made? According to Petritsi “the one” is a power which creates multifarious modes, “harmonies” in his vocabulary, and makes them resemble His image. “The One that has not been created” Himself is the unity of the Trinity (the Father, the Son and the Holy Ghost), accordingly all kinds of “the harmony” (any harmonious phenomenon, mode), as Petritsi views it is the unity of the three beginnings that form the whole. Everywhere this view about the unity of the three beginnings that form the whole becomes the leading tenet in his composition.

Let us recall a very useful piece of advice of Petritsi's which is that in order to acquire knowledge, to understand correctly and form a correct opinion you should revert several times to what you have already read once (Petritsi, 1937: 6). Following this advice of Petritsi's let us look very attentively at the implication of this musical fragment, Petritsi's musical-aesthetic view<sup>4</sup> hidden behind the lines.

Judging by its meaning chapter 2 is a logical continuation of the preceding first chapter; therefore it is necessary to take into consideration not only the content of the fragment under discussion, but also its significance as a parallel in the common context of the content of theological-philosophical theses. The most significant thesis of the previous chapter (Ch. 1) reads, “Everything that was created first needs three... as everything becomes complete through the three” (I. Petritsi 1937: 17).

The essence of the thesis “all the creations and modes are created by one”, discussed in the second chapter of the composition, in general is the question of the interrelation between the whole and its constituent parts. According to Petritsi this thesis can be interpreted on examples from the sphere of numbers, science, logic and also on the example of “musical decorations” i.e. musical harmony.

What is Petritsi's goal in the second chapter of his composition? Why (to bring forward what?) does he need such a musical parallel which occupies a conclusive place among the analogies, dif-

ferent in content, which he put forward as arguments?

In order to highlight the presented thesis, before the use of the musical parallel, I. Petritsi makes use of the parallels involving different contents. Among these parallels, as a rule, the three basic characteristic features forming the whole are named. He discusses the problems of science, the divine figure (three), literature (logic) and kinds of men (people) – “guari”<sup>5</sup>.

In the philosopher’s opinion for the perfection of men’s race three indispensable conditions are needed; they are the ability to speak (*sitqvierebai*), to die (*mokvdaobai*) and to think (*shemets-nebai*).

The ability to speak, i.e. logic, imitates “one” as the three are the constituent parts of logic. It is the correlation of the thesis, antithesis and conclusion.

The divine figure “three” is the unity of one and two sources “created” by the former. Three is the first multiple digit in the world of numbers.

Petrtsi ends this group of very well-known analogues of the unity of three with the musical parallel. It is a semantically logical continuation of the analogies mentioned above.

The beginning and concluding phrases of the musical analogy which deal with the resemblance between God (“the truly created one”) and “the image of and the resemblance to the one” give us grounds to assume that the Georgian thinker means such a harmony which resembles the image of the Holy Trinity and on which he will dwell at some length openly and distinctly in the afterword to his composition; though here he makes mention of different modes beginning from the “Ipato” up to the “Nita”, elevated to “Cronus, Dios and Aphrodite” evoking various emotions, which quite understandably raises a question: how can this musical reasoning of Petritsi’s be understood? Does he mean Greek modes in this analogy, or like the musical analogy of the “afterword” does he mean *ertobai shegovlebisay* – the simultaneous sounding of three different pitches?

Petrtsi, a free scholar and creator possessing vast information and knowledge, is an aesthetic thinker. Any kind of harmony, no matter what kind of music harmony it may be, is beauty, dialectics for him. Like other harmonies (and there are many of them and of different kinds)<sup>6</sup>, musical harmony is also the process of the correlation between the constituent parts of the whole, the joining and division, or mutual adaptation of these parts. Every kind of music is a result of this process. It is the principle of adaptation – adjustment (of mode degrees and voices) and the kind of mode, which, in the Georgian philosopher’s opinion, determines the concrete kind of the modes of musical instruments.

Petrtsi is convinced that “each order and beauty and harmony has its own order, harmony and beauty” (Melikishvili, 1999: 91), and “not all can acquire the same character at each harmony” (Melikishvili, 1999: 82). Let us revert to the last fragment of the above-mentioned musical analogy presented in the “Afterword”, which says how the supreme “One” sent different kinds in order to find varieties in one and the same thing (Melikishvili, 1999: 211).

At the end of the musical analogy Petritsi reminds the readers of the resemblance of all the creations to the “One” and advises them to peer into, i.e. look very attentively at, the question under discussion from the viewpoint of geometry. The sphere of geometry is not discussed in the given chapter. It is discussed thoroughly and at some length in the “Afterword” to the composition together with the “numbers” and “musical harmony” (*samusoi*), and, among them in connection with the *samusoi* occurring as a trinity: How can Petritsi’s final two phrases at the end of the musical analogy be understood? How can the modes named as “ruining the soul”, “the sun”, “Cronus” and “Aphrodite” correspond to the resemblance to the image of “the One?” Why does he still refer to

geometry? Can it be that the philosopher indicates some concrete kind of music when mentioning geometry?

This is how Ioane Petritsi expresses his opinion about geometry in the "Afterword", "Neither geometry or arithmetics is alien to our Paradise when it is said about the Trinity, that... In Your light we saw the light in the Son through the Holy Ghost". For this geometry also considers three as the very first and forms two from one; the dot, when continued, forms a line, which is its son; and if the line is extended (which is a surface without depth) all other figures (*nakueti*) and structures (*shedgmuleba*) can be constructed, as this first triangle is formed of the figures and all other figures and forms result from those three causes, the same as all creations are made by the Supreme Holy Trinity (Melikishvili, 1999: 209-210).

Thus, in the fragment, cited above, Petritsi mentions harmony (*samusoi*), numbers (*ritskhuni*) and geometry (*samzomloi*) together and characterizes them as the sources, never alien to our Paradise, which occur as a trinity. Petritsi speaks of the line extending from the dot and the figures constructed by the latter, of which first of all he mentions the triangle. Why is it that of all the figures the triangle is the first the Georgian thinker refers to at the end of the musical parallel? May it be that in geometry the unity of separate parts is most vivid in the constructed one? How correct may be the idea of considering Petritsi's reasoning in connection with geometry as a reference to the concrete national musical model indicating the triune supreme?!

In geometry the triangle – the first geometrical structure, the first geometrical harmony, consisting of three angles and three lines - is a perfect geometrical integrity, which, in my opinion both structurally and figuratively better corresponds to the unity of the *mzakhri*, *zhiri*, *bami* (the lead voice, the second voice, the low-pitched voice) than to the Greek mode also united by three basic tones (Nita, Ipatoy, Messa), which do not occur simultaneously; it is a musical integrity which is linear, expanding horizontally.

### Conclusion

Ioane Petritsi says that in order to reason correctly and come to correct conclusions it is necessary to take into consideration three conditions, such as logical thinking, the ability to comprehend, to feel intuitively and most significantly to take into account the religious and cultural experience of many nations. It is impossible to understand and evaluate the musical aesthetics presented in the "Interpretation" without Petritsi's above-mentioned approach (Petritsi, 1937: 220).

The universe presented by Petritsi is a reflection of "the One" represented by the trinity. Everything that is created exists in the world and occurs in the trinity. Petritsi's view is also a trinity. His approach to the trinity is present in his musical reasoning as well. He sees any musical harmony through this attitude. Here, too, he looks for existence and occurrence in the trinity and finds them. In the case of Greek music they are the modes of different moods, accordingly of different kinds united by "Nita", "Ipatoy" and "Messa", in other cases they are the musical harmony closer to geometry and the image of the Supreme One by their mode.

On the basis of the musical analogy of the second chapter of Petritsi's "Interpretation" I suggest that in his work Georgian and Antique music met each other at a definite stage of their development as those revealing their national originality, the musical forms covering different kinds of music; it is quite another question from the viewpoint of musical perfection what direction the Georgian thinker's views took: what was his choice.

### Notes

- <sup>1</sup> The above composition is Proclus' "Theological Correlations" translated into Georgian and supplied with commentaries by Ioane Petritsi in the twelfth century. In the present paper the work will be referred to in the abridged form, as "Interpretation"
- <sup>2</sup> *Samusikelota rtvata* means musical modes, musical harmony. The expressions "rtva", "rtvani", "mortuleba" are notions corresponding to the general philosophical category – harmony, used extensively by Petritsi in his reasoning. The notion "mortuleba" has two meanings in the "Interpretation:" a) denoting harmony, (mode) in general and b) in connection with music it expresses all kinds of musical harmony, besides that it means the way of Georgian musical thinking, multi-part singing (polyphony), in essence different from the Greek understanding of harmony
- <sup>3</sup> I think that D. Melikishvili's translation of the second chapter of the "Interpretation", concerning the musical analogy, into the new Georgian does not exactly correspond to Petritsi's text. The meaning of the term "mortulebi" is not paid due attention. Instead of "mavlti khmai" in the new Georgian text the word "disharmonious" is used; the word "zedamomartebulni" is explained as "created artificially". In my opinion the meanings should be specified
- <sup>4</sup> *Seeing (khedva)* in Petritsi's vocabulary means the ability of figurative, intuitive ("tchvreta") cognition. It is "khedva" that Ioane Petritsi gives preference to in the process of cognition
- <sup>5</sup> The term *guari* in Petritsi's vocabulary is explained as a species, a variety, a means to differentiate between, various kinds, "by means of species the various aspects of life are revealed" (Nutsubidze, Sh. 1937: LXIII)
- <sup>6</sup> In the "Interpretation" many kinds of *mortuleba* (harmony) occur: "natural harmony", "harmony of creatures", "harmony of numbers", "celestial harmony", "corporal harmony" and so on

### References

- Gvakharia, Vazha. (1962). *Kartul musikalur sistemata ganvitareba (Development of Georgian Musical Systems)*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Losev, Alexander. (1978). *Estetika vrozozhdeniya (The Renaissance Aesthetics)*. Moscow: Misl (in Russian)
- Melikishvili, Damana. (1999). *Ioane Petritsi*. Tbilisi: Tbilisi State University (in Georgian)
- Pirtskhalava, Nino. (1989). "Musikaluri analogiebis shesakheb ioane petritsis "ganmartebashi" ("On Musical Analogies in Ioane Petritsi's "Interpretations"). Journ: Sabchota Khelovneba, #5:110–115. Tbilisi (in Georgian)
- Proclus. (1994). *Elements of Theology. (Proposition II)*. Translated by Thomas Taylor. First edition 1792. (Reprinted 2006, 2011).
- Petritsi, Ioane. (1914). *Nemesios emeseli. Bunebisatvis katsisa (Nemesius of Emesa's "On Human Na-*

ture"). Prepared for publication by Gorgadze, Sergo. Tbilisi: Ecclesiastic Museum (in Georgian)

Petrtsi, Ioane. (1937). *Shromebi (Works)*. Vol. 2. Prepared for publication by Shalva Nutsunidze. Tbilisi: Tbilisi State University (in Georgian)

Petrtsi, Ioane. (1937). *Shromebi (Works)*. Vol. 1. Prepared for publication by Simon Qaukhchishvili. Tbilisi: Tbilisi State University (in Georgian)

Rosebashvili, Kakhi. (1988). "Kartuli khalkhuri simgheris kilos gansazghvris sakitkhisatvis" ("On the Issue of Defining the Georgian Folk Song Mode"). In: *Issues of Georgian Polyphony. Scholarly Works*. Pp. 42–46. Ed.: Tsurtsunia, Rusudan. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

Sukhiashvili, Magda. (2006). *Galobis kanonikis dziritadi aspektebi dzvelkartul sasuliero musikashi* (Basic Aspects of the Chant Canon in Old Georgian Sacred Music). Dissertation work (manuscript copyright). Preserved at Tbilisi State Conservatoire

**Translated by Liana Gabechava**



**ტრადიციული და პროფესიული მუსიკა**

**TRADITIONAL AND PROFESSIONAL MUSIC**

**ფოლკლორის ელემენტები მუსიკალურ ხელოვნებაში:  
ივან მატეტიჩ-რონჟოვის (1880-1960) საზოგადოებრივი ნაწარმოებები**

ეს ნარკვევი ხორვატიულ პროფესიულ მუსიკალურ ხელოვნებაზე ხორვატიული ფოლკლორის გავლენის შესახებაა და ფოკუსირებულია ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპოზიტორის – ივან მატეტიჩ-რონჟოვის ნაწარმოებებზე. იგი დაიბადა მე-19 საუკუნის მიწურულს და ცხოვრობდა მე-20 საუკუნის შუა წლებში, ევროპისათვის მღელვარე ხანაში. მატეტიჩი უმეტესად მუშაობდა ხორვატიის დასავლეთ ნაწილში, ისტრიის რეგიონში.

ისტრია წარმოადგენს ადრიატიკის ზღვის ყველაზე დიდ ნახევარკუნძულს, მდებარეობს ადრიატიკის თავზე, ტრიესტისა და კვარნერის ყურეებს შორის. ის სამ ქვეყანას – ხორვატიას, სლოვენიასა და იტალიას ეკუთვნის, ცნობილია ტურიზმით და მდიდარი ისტორიით. სახელწოდება მომდინარეობს ჰისტრიის ილირიული ტომიდან. ამ ადგილს სხვადასხვა დროს მართავდნენ: დასავლეთ რომის იმპერია, გოთები, აღმოსავლეთ რომის იმპერია, ავარები, ვენეციის რესპუბლიკა, ავსტრიის იმპერია, ნაპოლეონი; მისი ნაწილი ეკუთვნოდა შუა საუკუნეების ხორვატიის სამეფოს. 1814 წელს ტერიტორია კვლავ ავსტრიის მმართველობის ქვეშ იმყოფებოდა, რაც 1919 წლამდე, ავსტრია-უნგრეთის იმპერიის დაშლამდე გაგრძელდა, რის შემდეგაც რეგიონი იტალიას გადაეცა. 1945 წელს, მეორე მსოფლიო ომისა და ძლიერი ანტიფაშისტური მოძრაობის შემდეგ, ნახევარკუნძულის ძირითადი ნაწილი ანექსირებული იქნა იუგოსლავიის მიერ. ტრიესტეს მიმდებარე ტერიტორია არ ყოფილა ანექსირებული 1954 წლამდე. დღეისათვის, ტერიტორიის უმეტესობა ხორვატიის კუთვნილებაა.

ივან მატეტიჩ-რონჟოვი დაიბადა 1880 წლის 10 აპრილს, რონჟიში (სოფელი კასტავი, რიჟეკას მახლობლად, ხორვატია). იგი ასწავლიდა ისტრიის რეგიონის მრავალ დაბასა და პატარა ქალაქში. განსაკუთრებით დაინტერესებული იყო ტრადიციული სიმღერით, რომელიც ყოველ სოფელში განსხვავებული იყო. მან დაიწყო ტრადიციული მუსიკის საწყისების, სტრუქტურისა და ყოფაში მისი გამოყენების კვლევა. მუშაობა შეწყვიტა 1919 წელს, როცა იტალიური არმია შემოიჭრა ისტრიის რეგიონში და იგი იძულებული გახდა, გადასულიყო ზაგრებში. მატეტიჩი აქ ორი წლის მანძილზე სწავლობდა კომპოზიციას აკადემიაში, ფოლკლორის ექსპერტთან, პროფესორ ფრანჟო დუგანთან. მოგვიანებით (მეორე მსოფლიო ომის დასრულებამდე), იგი ცხოვრობდა ბელგრადში, ზაგრებში, შემდეგ კი უკან დაბრუნდა რიჟეკაში.

მატეტიჩმა თავისი ცხოვრება ისტრიისა და მიმდებარე კუნძულების ფოლკლორს მიუძღვნა. იგი მოგზაურობდა, იწერდა მელიოდიებს, სწავლობდა ინტერვალებს და მათ ურთიერთდამოკიდებულებას (აუდიომაგ. 1).

ისტრიის ფოლკლორული მელიოდიების საგულდაგულო შესწავლის შემდეგ მატეტიჩმა გამოჰყო 2 ძირითადი ტიპი: A და B.

მელიოდიის A ტიპი უფრო გვიანდელია, შემონახულია ნახევარკუნძულის ცენტრა-

ლურ ნაწილში და წარმოდგენილია ტემპერირებული ნოტაციით. ის, ჩვეულებრივ, იმ-  
ლერება ორ ხმაში. მაღალ ხმას ჰქვია „წერილი“, ხოლო დაბალს – „მსხვილი“. მელოდია  
მიჰყავს „წერილ“ ხმას. „წერილი“ ხმის შესავლის შემდეგ, ორი ხმა მოძრაობს პარალე-  
ლური ტერციებით ან სექსტებით და ამთავრებს უნისონზე (ტერციების შემთხვევაში),  
ან ოქტავაზე (სექსტებით მოძრაობის დროს) (მაგ. 1). ორხმიან სიმღერასთან ერთად,  
აღსანიშნავია ორხმიანი შესრულება სოპელაზე, ტრადიციულ არატემპერირებულ,  
ჰობოის ტიპის, ორმაგ ჩასაბერ საკრავზე. უკრავენ წყვილად, ტერციებითა და სე-  
ქსტებით, როგორც მღერიან და ხმებსაც ასევე უწოდებენ – „წერილი“ და „მსხვილი“  
(აუდიომაგ. 2).

მელოდიის B ტიპი არატემპერირებულ წყობაშია და არც ერთი ჩანერილი ნოტი  
არ შეესაბამება რეალურ ჟღერადობას (მაგ. 2). ეს ტიპი აღმოჩენილ, იქნა ისტრიის  
დანარჩენ ნაწილში. ის მიეკუთვნება არატემპერირებულ მუსიკას, სადაც, მაგ.: ტერცია  
F-As ჟღერს, როგორც დიეზი, მაშინ როცა ტერცია F-As ხ როგორც ბემოლი, რადგან  
ნატურალური ტერცია სადღაც As-სა და As ხ -ს შორის ჟღერს.

ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია მელოდიის მაღალ ბგერებში (ტაქტი 5) As-Ces,  
რის გამოც რეკომენდებულია, დაინეროს As-Ces ხ (მაგ. 3).

მატეტიჩმა მიუთითა მელოდიების დამახასიათებელ დასრულებაზე, სადაც ბანი  
ნახევარი ტონით ჩამოდის და ჩერდება ძირითადი კილოს მესამე საფეხურზე. ამ  
კადანსს იგი ფრიგიულს უწოდებს.

A ტიპის მელოდიაში ეს კადანსი მკაფიოდ ჩანს, ხოლო B ტიპის მელოდია სრულ-  
დება კილოს მესამე საფეხურზე და ტერცია (შემცირებული – დისონანსური კილოს  
გამო) უნისონში წყდება.

ისტრიის ტონალური სისტემა იმსახურებს სპეციალურ განხილვას. ვიდრე ზოგი-  
ერთი თეორეტიკოსი ფიქრობდა, რომ ალიოზ ჰაბას მიერ განვითარებული მეოთხედ-  
ტონური ტექნიკა კარგი მიგნება იყო, სხვანი ცდილობდნენ, ისტრიული ბგერათრიგი  
ერთ-ერთი საეკლესიო კილოს ფარგლებში მოექციათ. ერთმა პროფესორმა კი მაგის-  
ტრანტებთან ისიც აღნიშნა, რომ ხალხი ისტრიაში საკმარისად განვითარებული არ  
არის, რომ მათ ცუდი სმენა აქვთ და არასწორად მღერიან. ალიოზ ჰაბა თავად ეწი-  
ნააღმდეგებოდა მეოთხედტონურ თეორიას და ამბობდა, რომ მუსიკა ეკუთვნის 3/7 და  
6/7 ტონალურ სისტემას (ვიდეომაგ. 1).

რამდენიმე წლის კვლევის შემდეგ (1909–1925), მატეტიჩმა განსაზღვრა ოთხი  
განსხვავებული სერია: ორი სანყისი ტიპი A და B გამოყენებული იყო ოთხი ბგერათრი-  
გის ფარგლებში (მაგ. 4);

I. ტიპი A, დო მაჟორის თითქმის ტემპერირებული ჰექსაქორდი, იწყება e-დან: E,  
F, G, A, H, C

II. No. 1 ალტერირებული V-ით. ბგერათრიგის საფეხურები: E, F, G, A, B, C.

III. No. 1 ალტერირებული IV-ით და V-ით. ბგერათრიგის საფეხურები: E, F, G, As,  
B, C

IV. ტიპი B, No 1 ბგერათრიგის IV, V და VI საფეხურების ალტერაციით: E, F, G, As,  
B, Ces

ტიპი V ორმაგი ალტერაციით: E, F, G, A ხ ხ, H ხ ხ, C ხ ხ მიჩნეულ იქნა ნოტებით  
ძალიან რთულად წასაკითხად და, ასევე, ძალიან დისონირებულად პარტიტურაში გა-  
მოსაყენებლად.

ოთხი ბგერათრიგის სისტემა საშუალებას აძლევს მუსიკოსებს, მოახდინონ ორიგ-

ინალური მელოდიის ფიქსაცია და დაიცვან მუსიკა გაქრობისაგან. მუსიკალური ტრადიციის ჩანერის მეშვეობით, მატეტიჩი ფიქრობდა, რომ ე.წ. „ბარბაროსების სიმღერა“ მალე იპოვიდა თავის ადგილს ევროპულ კულტურაში. მან, ასევე, დაგვიტოვა ბგერათრიგის ჰარმონიზაციის მაგალითი და აღნიშნა, რომ კლასიკურმა პროგრესმა კი არ უნდა გადაფაროს, არამედ ხაზი უნდა გაუსვას ტრადიციულობას (მაგ. 5).

### ივან მატეტიჩი-რონჟოვის საფორტეპიანო ნაწარმოებები

მატეტიჩი დაინტერესებული იყო ჰაბას მეოთხედტონური ტექნიკით, მაგრამ სახსრების უქონლობის გამო ვერ განაგრძო კვლევები, რის გამოც მისი საფორტეპიანო თხზულებები საკმაოდ მოკრძალებულია. კომპოზიციების უმეტესობა დამყარებულია ტიპზე A, რადგან იგი უფრო ადვილი გამოსაყენებელია ტონალურ სისტემაში. მთელი ნაწარმოები ტრადიციული ფოლკლორის ნიშან-თვისებებითაა აღბეჭდილი. გარდა ჩემს მიერ განხილული ნაწარმოებისა, მატეტიჩის შექმნილი აქვს რიგი მოკლე და ადვილი კომპოზიციებისა, უმეტესად დაწერილი საჩუქრად ან მადლიერების ნიშნად, ოჯახისა და მეგობრებისათვის. ისინი გამოქვეყნებულია, როგორც ციკლი, სახელწოდებით „ბავშვების სიხარული“.

### ისტრიული სიუიტა (Istarka Suita)

დაწერილია 1948-1949 წლებში, როგორც მუსიკა ფილმისათვის. პირველად შეასრულა პიანისტმა ედი ტერბოვიჩმა რიჟეკაში, 1979 წელს. შედგება ოთხი ნაწილისგან და მასში აღწერილია ომისშემდგომი ისტრიის ყოველდღიური ცხოვრება.

**ნაწილი I. ხარები ტოვებენ სოფელს** (აუდიომაგ. 3.1) არის ცხოველებზე, რომელთა არსებობა რეგიონში აუცილებელია, განსაკუთრებით, ხვნისა და მოსავლის მოსაწევად. კომპოზიცია გვიჩვენებს ცხოველების მძიმე ხასიათს (მაგ. 6).

მეორე და მესამე ნაწილები ეფუძნება პოპულარულ მელოდიებს და მსგავსებას ამჟღავნებს „წვრილის“ და „მსხვილის“ სიმღერასთან.

**ნაწილი II. ბრძოლა/დაბრუნება ისტრიაში** (აუდიომაგ. 3.2). კომპოზიცია ემყარება ცენტრალური ისტრიის პოპულარული სიმღერის დროშა ფრიალებს ისტრიაში ჰანგს (მაგ. 7ა).

**ნაწილი III. ბანაკში/ლირიკული მელოდია** (აუდიომაგ. 3.3) შთაგონებულია პოპულარული სიმღერით *მოდო, მოვემზადოთ*. ის იწყება ერთ ხმაში ორტაქტიანი შესავლით, *ad libitum* და *rubato*. მოტივი შემცირებული კვარტის ან მინორული ტერციის სწრაფი მოძრაობით დაბალ მინორულ სეკუნდაზე გვხდება მატეტიჩის ბევრ ვოკალურ ნაწარმოებში (მაგ. 7ბ).

**ნაწილი IV. ერთიანობა მოძრაობაში/ სამგლოვიარო სიმღერა და მარში** (აუდიომაგ. 3.4) იყოფა ორ მონაკვეთად, სადაც პირველი, დამახასიათებელი სექსტოლებით ახდენს სოპელას იმიტირებას, ხოლო მეორე მარშია, ხალხური სიმღერის (Ive mows, wears the glows) დამუშავება, რომელიც ტრადიციულ ცეკვას – ბალუნს მოგვაგონებს (მაგ. 8, 8ა, 8ბ).

**ნანი-ნანი** (აუდიომაგ. 4)

დაინერა 1949 წელს, მიეძღვნა კომპოზიტორის ექიმს და ემყარება ტრადიციულ ნანას ტექტს სხვა სიტყვებზე. იწყება, როგორც ლირიკული პიესა, მაგრამ შეიცავს უამრავ დისონანსს. ისტორიული მახასიათებლების გარდა, სულ ბოლოს, კადანსსა და მის გადაწყვეტას შორის ის იყენებს მთელტონიან გამას (მაგ. 9).

**ჩიტების ნადიმი** (აუდიომაგ. 5)

დაინერა 1933 წელს, ეძღვნება პიანისტ მარია შტრჩაი-პარავიჩს. ეფუძნება ტრადიციულ ცეკვას – ტანაკს. ტანაკი ჩქარი რიტმული ცეკვაა, ფეხის ხშირი ბაკუნითა და სწრაფი, წრიული მოძრაობებით. ამიტომაც, პიესა სწრაფ ტემპშია, ბევრი აქცენტიტა და ვირტუოზული პასაჟით (მაგ. 10).

ორხმიანი სიმღერა მთელი პიესის მანძილზეა წარმოდგენილი, უმეტესად, პარალელური ტერციებით (ტაქტი 22), რომლებიც წყდება უნისონში, ან გადადის სექსტაში და შემდეგ ოქტავაში.

**დასკვნა:**

ამ პროექტის თავდაპირველი იდეა იყო ცნობილი ხორვატი კომპოზიტორების შემოქმედებაში ფოლკლორული ელემენტების გამოყენების შესწავლა. ძალიან მალე აღმოჩნდა, რომ საკვლევი საკითხი იმდენად ფართოა, რომ შეუძლებელია მისი ერთ მოხსენებაში მოქცევა. ხორვატიული ისტორია და მისი ფოლკლორი ძალიან მდიდარია და შეუძლებელია ამ მცირე დროში მისი სრულყოფილად განხილვა. საჭირო იყო კვლევის შემოფარგვლა, რაშიც მე დამეხმარა ის ფაქტი, რომ ისტორიაში ვიზრდებოდი.

ვიდრე დანარჩენი კომპოზიტორები ცდილობდნენ, თავის ნაწარმოებებში გამოეყენებინათ არსებული ფოლკლორული მელოდიები, მატეტიჩმა მხოლოდ მელოდიების ჩანერის გზით შეძლო, შეექმნა მთელი სისტემა. სახალისო თარგმანთან (ვთარგმნიდი ჯერ ხორვატიულად, რადგან მატეტიჩი წერდა ძველ ენაზე) და ტრადიციული წეს-ჩვეულებებისა და საკრავების განსაზღვრასთან ერთად, განსაკუთრებით საინტერესო იყო უჩვეულო დისონანსებთან და არატემპერირებულ მელოდიებთან ურთიერთობის გამოცდილება. მე გავაცნობიერე, რომ ამ ჰანგებს ჩემი კოლეგებისაგან საკმაოდ განსხვავებულად აღვიქვამ, მიუხედავად იმისა, რომ სხვების მსგავსად, მეც კლასიკურად განვრთნილი მუსიკოსები ვარ.

რადგან მატეტიჩი პედაგოგიც იყო, მის საფორტეპიანო თხზულებებს დიდაქტიკური დანიშნულება აქვს. კომპოზიტორის მიზანი იყო ახალგაზრდა მუსიკოსებისათვის ესწავლებინა ფოლკლორული მელოდიების უჩვეულო ინტერვალების გამოყენება, რომ გაეფართოვებინა მათი ცოდნა დამახასიათებელი დისონანსების შესახებ და ტრადიცია ცოცხალი სახით შეენარჩუნებინა მომავალი თაობისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ გზა, რომელიც განვლე მატეტიჩის მუსიკის მოსმენისას და გამოცდილება, რომელიც მივიღე მისი მუსიკის სპეციფიკაში გარკვევისას, მეტყველებს მისი ნაწარმოებების სი-ცოცხლისუნარიანობაზე.



#### აუდიომაგალითი

1. ტარანკანიე – ასრულებენ მათე ქრსტინიჩი და იოსიპ მარიჩიჩი, ჩანერილია სტარა ბაშკაში, კუნძული კრკ, ხორვატია, 1995
2. სოპელა – უკრავენ ივან რადიჩი და ივან პავაჩიჩი იეკალიჩევი, ჩანერილია გოსტინიაკში, დობრინი, კუნძული კრკ, ხორვატია, 1995
3. ისტრიული სიუიტა – ივან მატეტიჩ-რონჟოვის საფორტეპიანო ნაწარმოებები, ასრულებს ტერეზია კუკროვი. ჩანერილია რუტგერსის უნივერსიტეტში. ნიუბრუნსვიკი, აშშ. 2011, მარტი:
  - 3.1. ხარები ტოვებენ სოფელს;
  - 3.2. ბრძოლა/დაბრუნება ისტრიაში;
  - 3.3. ბანაკში/ლირიკული მელოდია;
  - 3.4. ერთიანობა მოძრაობაში/დილის სიმღერა და მარში
4. ნანა – ასრულებს ტერეზია კუკროვი, ჩანერილია რუტგერსის უნივერსიტეტში. ნიუ-ბრუნსვიკი, აშშ. 2011, მარტი
5. ჩიტების ნადიმი – ასრულებს ტერეზია კუკროვი, ჩანერილია რუტგერსის უნივერსიტეტში. ნიუ-ბრუნსვიკი, აშშ. 2011, მარტი

#### ვიდეომაგალითი

1. ბეთჰოვენის ოდა სიხარულს ისტრიულ ბგერათნწყობაში, დამუშავებული ივან პავაჩიჩი იეკალიჩევის მიერ. უკრავენ ივან პავაჩიჩი იეკალიჩევი და კლაუდიე დონატო. ჩანერილია დობრინიში, კუნძული კრკ, ხორვატია, 2013

თარგმნა თათია ჩხეიძე

**TEREZIJA CUKROV**  
**(CROATIA)**

**FOLK ELEMENTS IN ART MUSIC:  
PIANO WORKS BY IVAN MATETIĆ-RONJGOV (1880–1960)**

This paper is about the influence of Croatian folklore on Croatian art music and focuses on works by one of the most significant composers of the genre: Ivan Matetić-Ronjgov. Born at the end of the 19th century, lived through the middle of the 20th century, a turbulent time in Europe. Matetić worked mostly in the western part of Croatia the region called Istria.

Istria is the largest peninsula in the Adriatic Sea located at the head of the Adriatic between the Gulf of Trieste and the Bay of Kvarner. It is shared by three countries: Croatia, Slovenia, and Italy. It is known for tourism and its rich history. The name is derived from the Illyrian tribe of Histri and the area was ruled by the Western Roman Empire, Goths, Eastern Roman Empire, Avars, Venetian Republic, Austrian Empire, Napoleon and part of it belonged to the Medieval Croatian Kingdom. In 1814 the area was again under the Austrian government until 1919, the dissolution of the Austro-Hungarian Empire when the region was given to Italy. In 1945, after WWII and a strong antifascist movement, a major part of the peninsula was annexed to Yugoslavia. The area around Trieste was not annexed until 1954. Nowadays, most of the territory belongs to Croatia.

Ivan Matetić-Ronjgov was born in Ronjgi (a village in Kastav, near Rijeka, Croatia) on April 10th, 1880. He taught in many of the villages and small towns in the Istrian region and was especially interested in the traditional singing that varied from village to village. He began researching about its origin, structure, and usage. His work was interrupted in 1919, when the Italian army invaded the Istrian region and he was forced to move to Zagreb where he spent two years studying composition at the Academy with an expert on folklore, Professor Franjo Dugan.

Later, he lived in Belgrade (until the end of ww2), Zagreb, and moved back to Rijeka.

Matetić dedicated his life to the folklore of Istria and the surrounding islands. He travelled around, writing down and recording the melodies, studying intervals and their relations (audio ex. 1).

**Istrian Scale**

After careful research of Istrian folklore melodies, Matetić abstracted two basic types: A and B.

Type A is older, preserved in the central part of the peninsula and it is presentable in a tempered notation. It is usually sung by two voices, the higher voice called “thin” and the lower voice called “thick”. The tune is introduced by the “thin” voice. After the entrance of the “thick” voice, the two voices move in parallel thirds or sixths, ending on a unison (if thirds) or an octave (if sixths) (ex. 1).

Besides two part singing, important is the two part playing, also called “thin” and “thick”, usually presented by *Sopela* (traditional, non-tempered instrument, double reed, similar to oboe, play in pairs, 3rds or 6ths as singing) (audio ex. 2).

Type B was found in all other parts of Istria. It is not tempered and none of the written notes correspond to the actual tune (ex. 2). For example, the third F-A flat sounds sharp while the third F-A double flat sounds flat, as the natural third sits somewhere between A flat and A double flat. This is especially obvious at the highest point of the melody (measure 5) A flat – C flat that was often suggested to be written as A flat – C double flat (ex. 3).

Matetić pointed out their characteristic ending where the bass descends by a semitone, ending on the third scale degree in relation to the initial key (for example F–E in C major) and called it Phrygian cadence.

In melody of type A, this ending is clear.

In melody of type B, because of the ending on the third scale degree and the resolution from a third (diminished because of dissonant tune) to unison, Matetić calls it Phrygian.

The Istrian tonal system provoked arguments. While some of theorists thought **quarter** tone technique developed by Alois Haba was a good solution, others tried to put the scale in one of the church modes. One of the professors at MA said that people in Istria are not cultured enough, have bad ear and sing wrong. Alois Haba himself disagreed with quarter tone theory saying the music belongs to 3/7 and 6/7 tonal system (video ex. 1).

After several years of research (1909 – 1925), Matetić defined **four different series**. The two initial types A and B were expended into four usable scales (ex. 4):

I. Type A, almost tempered hexachord of C major, starting from e: E, F, G, A, B, C

II. No. 1 with altered V. scale degree: E, F, G, A, B flat, C

III. No. 1 with altered IV. And V. scale degrees: E, F, G, A flat, B flat, C

IV. Type B, no. 1 with altered IV, V and VI scale degree: E, F, G, A flat, B flat, C flat

Type V with double alterations: E, F, G, A double flat, B double flat, C double flat was considered too complicated to read and too dissonant to sing while using a score.

The system of 4 scales allowed musicians to write a record of the original melody and save the music from disappearing. With the musical tradition documented, Matetić believed the motives from the so called “barbarian singing” would very soon find their way to the European cultural world.

He also left an example about harmonization of the scale, pointing out that the classical progression should not cover but emphasize traditional ones (ex. 5).

### **Piano Works by Ivan Matetić-Ronjgov**

Matetić was interested in Haba’s quarter tone piano but the lack of funds didn’t allow him further research and his piano opus remained rather modest. Most of the compositions are based on scale shown as type A, since it is the easiest to use in a tempered system. All of the works show characteristics of traditional folklore. Besides the works that are discussed, Matetić left a number of short and easy compositions, written mostly for family and friends as a gift or a sign of appreciation. The whole opus was published as one cycle called *Dječje radosti* (Children’s joy).

### **Istarka Suite (Istrian Suite)**

Written between 1948 and 1949 the cycle was originally meant as film music. It was premiered in Rijeka in 1979 by pianist Edi Terbovc. The suite contains four movements that describe everyday life in post war Istria.

**Movement 1. *Oxen are leaving the village*** (audio ex. 3) is about the animal that became

unavoidable in the region, especially used for plowing and pulling weight. The composition shows animal's heavy character (ex. 6 ).

Movements II and III are based on popular tunes and resemble the thin and thick.

**Movement 2. *U ofenzivu/ povratak u Istru (To the Battle/ Return to Istria)*** (audio ex. 3.2) is based on a motive from a popular song from central Istria (town Žminj) *U Istri se zastava razvila* (Flag unfolds in Istria) (ex. 7a).

**Movement 3. *U logoru/ Melodija lirskog nastrojenja (In the camp/ Lyric Melody)*** (audio ex. 3.3) was inspired by a popular song *Aj spravlaj se* (Come on, get ready). It starts with a single voice two measure introduction, ad libitum and rubato. The motive within the range of a diminished fourth, or a minor third with a quick move to lower minor second, can be found in many vocal works by Matetić (ex. 7b).

**Movement 4. *Odred u pokretu/ Mantinjada i koračnica (Unit on the Move/Morning Song and March)*** (audio ex. 3.4) is divided in two parts where the first part imitates Sopele, with a characteristic sextuplet (that functions as fanfare) and the second is march, the arrangement of folklor song *Ive kosi, rukavice nosi* (Ive mows, wears the gloves), resembling traditional dance called *Balun* (ex. 8, 8a, 8b).

***Nani-Nani, Uspavanka (Lullaby)*** (audio ex. 4)

This piece, written in 1949 was dedicated to the composer's doctor Vinko Panc and is based on a traditional Lullaby upon a popular text. It starts as a lyric piece but brings in a lot of dissonances.

Besides Istrian characteristics, at the very end, between the cadence and the resolution it brings in a whole tone scale (ex. 9).

***TIČJI PIR (Bird's Feast)*** (audio ex. 5)

Written in 1933, dedicated to pianist Marija Štrcaj-Paravić, *The Bird's Feast* is considered the most demanding of Matetić's piano works and is the only one that has become standard repertoire for students. It is based on traditional dance called Tanac. Tanac is a fast, rhythmic dance with a lot of stomping and spinning, therefore it is fast, with a lot of accents and virtuoso passages (ex. 10).

The two part singing is present throughout the piece, most of the time in parallel thirds (m.22) that resolve in unison, or inverted to sixths that will move to an octave.

### Conclusion:

The initial idea of this project was to explore the usage of folklore elements among the most prominent Croatian composers. Very soon it was obvious the topic was too wide to be covered in a single lecture. I had to admit that Croatian history with folklore as its consequence is too rich and I could not accomplish what I had in mind. I had to narrow the research and the fact that I grew up in Istria helped indicate the direction.

While the usual composer's attempt was to incorporate the existing folklore tunes into his compositions, Matetić had to create a whole new system just to write the tunes down. In terms of the treatment of folklore elements, I found works by Matetić very complex. Among the funny translations (first to Croatian, since Matetić wrote in an old language) and descriptions of traditional customs and instruments, particularly interesting was the personal experience of a dissonance and non-tempered melodies. I realized I hear them quite differently than my colleagues, although all of us are classically trained musicians.

As Matetić was also a pedagogue, his piano works have didactic purposes. His idea was to train young students to get used to the odd intervals of folklore tunes, to raise the awareness of characteristic dissonances and to spread the knowledge and to keep the tradition alive from generation to generation. I could say that my way of hearing and experiencing the specifics in Matetić's music is a good example of his successful work.

### References

- Andreis, Josip. (1982). *Music in Croatia*. 2nd edition. Institute of Musicology, Academy of Music in Zagreb
- Grout, Donald, Palisca, Claude. (1996). *The History of Western Music*. 5th edition. New York, London: W.W. Norton & Company
- Mantinjada po Ronjgovemu*: DVD, IstraFilm Rijeka, (2005)
- Matetić, Ivan. (1925). "O Istarskoj ljestvici" ("About the Istrian scale"). In: Sv. Cecilija, #2. Zagreb
- Matetić-Ronjgov, Ivan. (1925). "Traditional Music in Istria". In: *Muzičke novine*, #2. Zagreb
- Matetić-Ronjgov, Ivan. (1939). *Čakavsko-primorska pjevanka: 128 vokalnih čakavskih melodija* (Čakavian vocal melodies). Self published. Ronjgi-Kastav
- Matetić-Ronjgov, Ivan. (1946). "O narodnoj muzici Istra" ("About the Popular Music in Istria"). In: *Muzičke novine*, #2. Zagreb
- Matetić-Ronjgov, Ivan. (1979). *Izabrani zborovi a cappella* (Selected choirs a cappella). Editor: Slavko Zlatić. Prosvjetni sabor Hrvatske. Zagreb
- Matetić-Ronjgov, Ivan. (1990). *Zaspal Pave*. Zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja (*He fell Asleep Pave*. Collection of notations of folk songs of Istria and the Croatian coast). Rijeka: Publishing Centre and Cultural Society "Ivan Matetić Ronjgov"
- Matetić-Ronjgov, Ivan. (1995). *Dragi moj ženso*. Collection of letters. Editor: Dušan Prašelj. Ustanova "Ivan Matetić Ronjgov", Ronjgi-Viškovo. Rijeka
- Matetić-Ronjgov, Ivan. (2005). *Dječje radosti, klavirske minijature* (Children's Joy, piano miniatures). 2nd edition. Introduction: Lovorka Ruck. Ustanova "Ivan Matetić-Ronjgov". Ronjgi-Viškovo. Rijeka.
- Pavačić Jecalićev, Ivan. (2008). *Lusmarine moj zeleni, Pučka glazba otoka Krka* (Lusmarine My Green, Folk music of islands). Krk
- Zlatić, Slavko. (1983). "Analiza strukture tonskog niza, harmonije, itd". In: *U djelu Ivana Matetića-Ronjgova* ("Analysis of Structure of the Tonal Series and Harmony etc". In: *Works by Ivan Matetić-Ronjgov*). Rijeka



### Audio examples

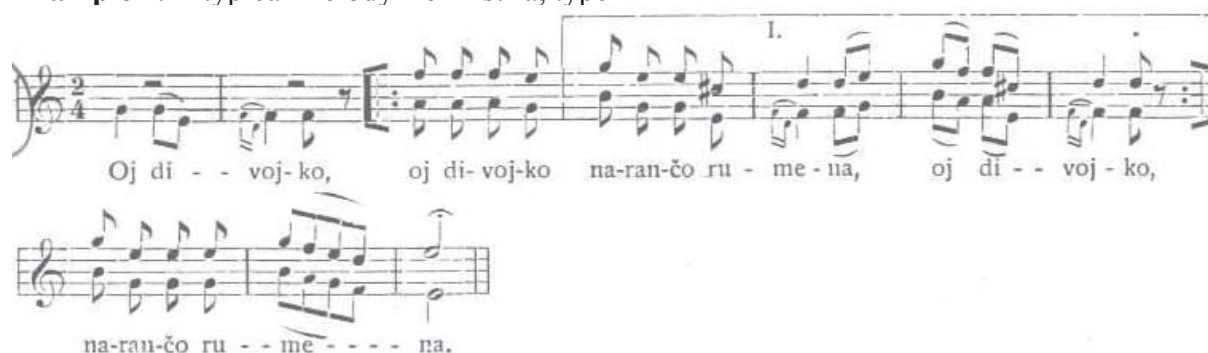
1. *Tarankanje*: sung by Mate Krstinić and Josip Maričić, recorded in Stara Baška, Island of Krk, Croatia, 1995
  2. *Sopele*: played by Ivan Radić and Ivan Pavačić Jecalićev, recorded in Gostinjac, Dobrinj, Island of Krk, Croatia, 1995
  3. *Istrian Suite*. Piano compositions by Ivan Matetić Ronjgov
    - 3.1. *Oxen are leaving the village*
    - 3.2. *To the Battle / Return to Istria*
    - 3.3. *In the camp / Lyric Melody*
    - 3.4. *Unit on the Move / Morning Song and March*
  4. *Nani-Nani, Uspavanka (Lullaby)*
  5. *Tičji pir (Bird's feast)*
- 3, 4, 5 played by Terezija Cukrov were recorded at the Rutgers University, New Brunswick, USA, March, 2011

### Video examples

1. *Ode to Joy* (Beethoven) in Istrian scale, arranged by Ivan Pavačić Jecalićev, played by Ivan Pavačić Jecalićev and Klaudije Dunato, recorded in Dobrinj, Island of Krk, Croatia, 2013

**მაგალითი 1.** ტიპური მელოდია ისტრიიდან. ტიპი A

**Example 1.** A typical melody from Istria, type A



**მაგალითი 2.** ტიპი B. არატემპერირებული მელოდია. ჩანერილი მელოდის არც ერთი ნოტი არ შეესაბამება რეალურ ბგერას

**Example 2.** Type B. Non-tempered melody. None of the written notes correspond to the actual tune



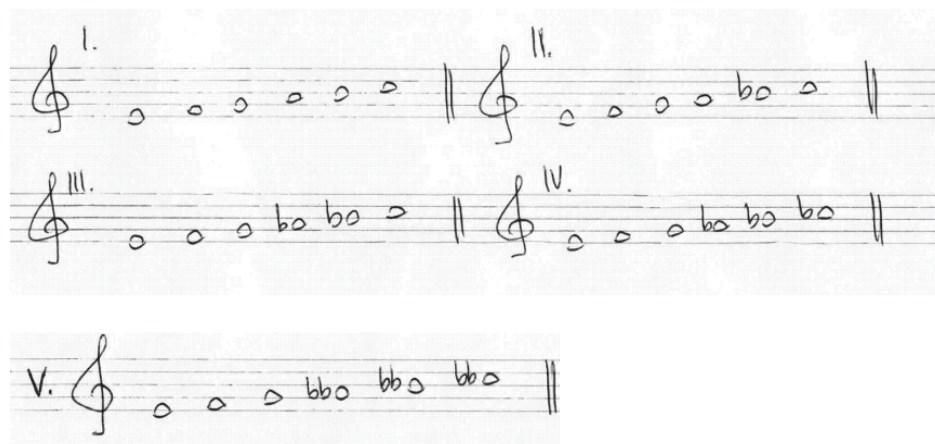
**მაგალითი 3.** მაგალითი 2-ის მე-5 ტ.-ის ავტორის მიერ შემოთავაზებული ვარიანტი

**Example 3.** Offered by author version of the measure 5 from the example 2



**მაგალითი 4.** მატეტიჩის სერიები

**Example 4.** Series and of Matetić



**მაგალითი 5.** მატეტიჩის მიერ ჰარმონიზებული IV სერია  
**Example 5.** Scale IV, harmonized by Matetić



**მაგალითი 6.** ისტრიული სიუიტა, I ნაწილი  
**Example 6.** *Istrian suite*, movement I

პასუხი/ answer:



**მაგალითი 7ა.** ისტრიული სიუიტა, II ნაწილი  
**Example 7 a.** *Istrian suite*, movement II

პასუხი/answer:



მაგალითი 7 ბ. ისტრიული სიუიტა, III ნაწილი  
Example 7 b. *Istrian suite*, movement III

პასუხი/ answer:

მაგალითი 8. ისტრიული სიუიტა, IV ნაწილი  
Example 8. *Istrian suite*, movement IV

8. ა) მანტინჯადა/Mantinjada

8. ბ) ბალუნი/Balun



მაგალითი 9. მთელტონიანი გამა ნანი-ნანიში  
 Example 9. A whole tone scale, *Nani-Nani*



მაგალითი 10. ჩიტების ნადიმი, ტ. 20-26  
 Example 10. *Bird's Feast*, m. 20-26





ანა პიოტროვსკა  
(პოლონეთი)

**პოპ-სიმღერების მრავალხმიანი არანჟირება, როგორც სასწავლო მასალა.  
მეთოდოლოგიური პრობლემები, პრაქტიკული მოსაზრებები  
მარეკ გრეჩუტას შემოქმედების მაგალითზე**

ჯგუფური სიმღერა – უნისონური თუ მრავალხმიანი, წარმოადგენს ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ პრაქტიკულ მეთოდს მუსიკალურ აღზრდაში, რაც არა მხოლოდ ბავშვებთანაა გამოცდილი. კარგადაა ცნობილი, რომ ზოლტან კოდაი, მუსიკის სხვა ექსპერტებთან ერთად, გუნდურ სიმღერას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ამ ტიპის ვარჯიში განხილული იყო, როგორც მრავალ ხმაში მღერის უნარის გამომუშავების საშუალება (DeVries, 2001: 24). კოდაი ბავშვების აღზრდაში აუთენტური ფოლკლორული მასალის გამოყენებას მიიჩნევდა მიზანშეწონილად (Choksy, 1999: 16). თუმცა, რამდენიმე თანამედროვე პედაგოგი, რომელიც დარწმუნებულია საგანმანათლებლო პროცესში მრავალხმიანი პრაქტიკული სავარჯიშოების სარგებლიანობაში, ასევე, მიიჩნევს, რომ სათანადოდ არანჟირებული პოპ-მუსიკის სიმღერები შეიძლება გამოყენებული იქნას, როგორც ფასეული პედაგოგიური მასალა. იმისთვის, რომ სიტუაციაში უფრო ღრმად გავერკვეთ, კონკრეტული შემთხვევა – პოლონელი მომღერლის მარეკ გრეჩუტას (1945–2006) გუნდისათვის არანჟირებული სიმღერები შეიძლება გამოვიყენოთ, რომ დავფიქრდეთ სწავლების პროცესში პოპულარული მუსიკის გამოყენებაზე.

დავინყებ გრეჩუტას ბიოგრაფიული მონაცემებისა და მისი მუსიკის წარდგენით და მოგვიანებით შევხები მის მიერ შექმნილი და შესრულებული მუსიკის ჟანრის საკითხებს (მას ხშირად ე.წ. „პოეტური სიმღერის“ („sung poetry“) ჟანრს მიაკუთვნებენ). ეს შესაძლებლობას მომცემს, ზოგადად განვიხილო პოლიფონიის არსებობა-არარსებობის საკითხი პოპ-მუსიკაში. შემდეგ წარმოვადგენ პოლონური გუნდის „ფერმატას“ მიერ არანჟირებულ გრეჩუტას სიმღერას, რომელიც პოპულარული გახდა მათივე ჩანან-ერის წყალობით. დასასრულს, დავსვამ საგანმანათლებლო მიზნებთან დაკავშირებულ კითხვას: ჩავრთოთ თუ არა პოპ-სიმღერები მუსიკალური განათლების პროცესში? მე ვვარაუდობ, რომ პოპ-სიმღერების საგუნდო არანჟირებები, შესაძლოა, გამოყენებული იქნას, როგორც შესანიშნავი საშუალება სამუსიკო განათლების გაუმჯობესებისათვის, ჰარმონიის სწავლებისა და ჯგუფური მუშაობის ჩვევების გამოსამუშავებლად, ახალ-გაზრდების აკულტურაციის მიზნით და ა.შ.

**მარეკ გრეჩუტა და მისი შემოქმედება – მოკლე დახასიათება**

მარეკ გრეჩუტა ითვლება (1945–2006) პოლონური პოპულარული მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე ორიგინალურ არტისტად: ის იყო მომღერალი, სიმღერების ავტორი, კომპოზიტორი, და, ასევე, საკუთარი სიმღერების ტექსტების ავტორი. გრეჩუტას ადვილად ამოიცნობდით, როგორც თავისი ლექსების ორიგინალური ინტერპრეტაციით, ასევე, პოლონური რომანტიკული და თანამედროვე პოეზიის ახლებური წაკითხვით. გრეჩუტა თავის კომპოზიციებში აერთიანებდა მოწინავე როკს, მოდერნ-ჯაზს და, ამ

დროს, არ უგულებელყოფდა ეთნიკურ და კლასიკურ ელემენტებს. მიუხედავად კომუნისტურ პოლონეთში მიღწეული მნიშვნელოვანი წარმატებისა, გრეჩუტა თანამედროვეობის ძირითადი მიმართულების (პოპ-მუსიკის) მიღმა დარჩა, მისი მიღწევები კლასიფიცირებულია, როგორც შუალედური პოპსა და პროფესიულ საკომპოზიტორო სტილს შორის.

მიუხედავად იმისა, რომ გრეჩუტა ზამოსწში, აღმოსავლეთ პოლონეთის პატარა პროვინციულ ქალაქში დაიბადა, მისი პროფესიული ცხოვრება ყოველთვის კრაკოვთან იყო დაკავშირებული, სადაც იგი არქიტექტურას სწავლობდა პოლიტექნიკურ უნივერსიტეტში და სადაც მან კომპოზიტორ იან კანტი პავლუშკევიჩთან ერთად (დაბ. 1942) 1967 წელს დააარსა კაბარე, სახელად ანავა<sup>1</sup> (სურ. 1). ჯგუფი, რომლის წევრების უმეტესობა კრაკოვის უნივერსიტეტის სტუდენტები იყვნენ, უმთავრესად ასრულებდა ცნობილი პოლონელი პოეტების ლექსებს მუსიკალური (მათ შორის, კლასიკური) საკრავების შერეული ჯგუფის აკომპანემენტით<sup>2</sup>.

1971 წელს, ეროვნული აღიარების სწრაფი აღმავლობის პერიოდში, გრეჩუტამ დატოვა ანავა და საკუთარი თავის ძიება გააგრძელა იმ დროისათვის უფრო ექსპერიმენტულ ჯგუფში, გახმაურებული სახელით: WIEM (W Innej Epoce Muzycznej, რომელიც ითარგმნება: „სხვადასხვა მუსიკალურ ეპოქაში“. აკრონიმი WIEM პოლონურად, აგრეთვე, ნიშნავს „მე ვიცი“). გიტარისტებთან პაველ შჩერაინსკისა და ანტონი კრუპასთან ერთად გრეჩუტამ მოსინჯა ფიუჟენ ჯაზში და როგორც თავისი, ისე თანამედროვე პოლონელი პოეტების (მაგ: ლესეკ ალექსანდერ მოჩულსკი, ტედუუს შლივიაკ და რიშარდ კრინიციკი)<sup>3</sup> ლექსების შესრულების იმპროვიზაციული პრაქტიკა. ექსპერიმენტული პერიოდის შემდეგ გრეჩუტამ წარმატებით გააგრძელა თავისი სოლო კარიერა<sup>4</sup>.

გრეჩუტა პოლონეთში კარგად იყო ცნობილი ჯერ კიდევ 1970 წლების დასაწყისში. მისი აღიარება 1980 წლებამდე გაგრძელდა – ზოგიერთი სიმღერა ფართოდ ცნობილი ჰიტი გახდა. ის შეფასებული იყო, როგორც არტისტი, რომელმაც თავისი უნიკალური სტილი განავითარა, ლექსებში მისთვის დამახასიათებელი პოეტური და ლიტერატურული ელემენტებითა და ადვილად დასამახსოვრებელი, მიმზიდველი მელოდიებით. კარიერის გვიან საფეხურზე ის ხშირად მიმართავდა დეკლამაციის ტექნიკას, შესაბამისად, რეჩიტატივს, რაც თანდათან სულ უფრო დამახასიათებელი ხდება მისი სიმღერებისათვის.

თავისი არტისტიული გზის დასაწყისში მარეკ გრეჩუტა არ ასოცირდებოდა პოპ-მუსიკის „მეინსტრიმთან“. პოეტური ტექსტების შესრულებით მან უფრო თავისი ნიშა შექმნა ამ მიმდინარეობაში. სიმღერის ამ ტიპს პოლონეთში ყოველთვის განსაკუთრებით აფასებდნენ, მისი მრავალი ფესტივალი და კონცერტი ჩატარდა. მიაჩნიათ, „sung poetry“ ახლოს დგას ე.წ. „piosenka aktorska“-სთან („მსახიობის სიმღერა“) და ხშირად განიხილება, იგივე სტილისტურ მიმდინარეობად. ერთ-ერთი ადგილი, სადაც სიმღერის ეს სახეობა კარგად განვითარდა, იყო ლეგენდარული „Piwni ca pod Baranami“, რომელიც დაფუძნდა კრაკოვში პიოტრ სკშნეცკის მიერ 1956 წელს, ვისი მეგობრებიც, სხვებთან ერთად, იყვნენ მარეკ გრეჩუტა და ევა დემარჯეკი – განსაკუთრებით პოპულარული პოეტური სიმღერების შემსრულებელთა შორის. „პოეტური სიმღერა“ ეფუძნება მელოდიურ მოტივებს და ლირიკულ ლექსებს. ტექსტები ან შემსრულებლის მიერაა შექმნილი, ან პოლონელი პოეტების ლექსების ადაპტირებული ვარიანტებს წარმოადგენს. მარტივი მელოდიები და უბრალო არანჟირება (ხელმისაწვდომი საკრავებით),

ასევე, მარტივი ტონალური ჰარმონია, ხელს უწყობს ლირიკული ლექსის შინაარსის ხაზგასმას. აქედან გამომდინარე, მიჩნეულია, რომ იგი სტუდენტურ კულტურასთან მჭიდრო კავშირშია.

მთავარი საკითხი, რომელიც ჩნდება ამ ჟანრთან დაკავშირებით, მისი კლასიფიკაციაა. მიეკუთვნება თუ არა იგი პოპ-მუსიკის სფეროს? გავრცელებული ვარაუდია, ყოველ შემთხვევაში, პოლონურ კონტექსტში, რომ ნამღერი ლექსი არ შეიძლება წარმოადგენდეს ტიპურ პოპ-ჟანრს. თუმცა, იმავდროულად, ის არ არის მიჩნეული ელიტურად – ყოველ შემთხვევაში, ის წარმოადგენს გარდამავალს პოპულარულ და აკადემიურ მუსიკას შორის. მუსიკის თეორეტიკოსები მკაფიოდ განასხვავებდნენ პოპულარული მუსიკის მიმართულებას პროფესიული მუსიკალური ხელოვნებისგან და აცხადებდნენ, რომ იგი უფრო დაბალი ღირებულებისა და სირთულის მქონეა, ვიდრე პროფესიული მუსიკალური ხელოვნება და ამიტომ უფრო ადვილად მისაწვდომია მუსიკალურად გაუნათლებელი ფართო მსმენელისთვის. აკადემიური წრის ზოგიერთი წარმომადგენელი, მაგ., კულტურის ფილოსოფოსი და თეორეტიკოსი როჯერ სკრიტონი, აკრიტიკებდა კიდევ პოპულარულ მუსიკას, ამტკიცებდა, რომ იგი პუბლიკაზე აქტიურად ზემოქმედებს, მაგრამ უშედეგოდ, მასში ემოციების აღძვრის, შთაგონების გარეშე, ის, პრინციპში განკუთვნილია საზოგადოების უბრალო ფენისთვის (Scruton, 2006).

თუმცა, სავსებით განსხვავებული იდეაა ამერიკელი მკვლევარის, რიჩარდ შასტერმანის თხზულებაში „Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art“. რომელიც იცავს პოპულარულ მუსიკას და ხედავს მას, როგორც ცხოვრების ფორმას და რეაქციას, მიმართულს რეალობისკენ (Shusterman, 1998). ჯერ-ჯერობით, ჩემთვის ყველაზე დამაჯერებელად გამოიყურება ბრიტანელი კომპოზიტორის, მაიკლ ტიპეტის თვალსაზრისი, რომელიც წერს: „ჩემი აზრით, პოპულარული ხელოვნებისაგან მიღებული სიამოვნება, ხშირად, იმავე სახისაა, როგორიც უფრო სერიოზული ხელოვნებისაგან (თუმცა არა იგივე ხარისხის), ვიდრე ამას სწოებული წრეები ფიქრობენ. [...] აქ, მართლაც, ჯაზის და როკის დიდი წილია, სადაც დისონანსები, ენერგია და ვნებები და, ხშირად, შესრულების ბრწყინვალე რიტმი, ერთმანეთს ერწყმის, რათა მოგვანიჭოს სიამოვნება, რომელიც უკეთესი ხარისხისაა“ (Tippett, 1980: 24).

### **პოლიფონია პოპ-მუსიკაში ან „პოლიფონიური პოპი“**

უნდა ვაღიაროთ, რომ ის, რასაც პოპ-მუსიკას უწოდებენ, შეიცავს ჟანრების ვრცელ რიგს, მრავალფეროვანი კომპოზიციური განხორციელებით. აქედან გამომდინარე, მართებულია, ვივარაუდოთ, რომ პოპ-მუსიკაც მიმართავს მრავალხმიან სიმღერას, უფრო სწორად, პოლიფონიურ ხერხებს. იმის გათვალისწინებით, რომ პოპ-მუსიკის დიდი უმრავლესობა ჰომოფონიური ხასიათისაა, მისთვის დიდი გამოწვევაა პოლიფონიურად არანჟირებული ფაქტურის შექნა. პოლიფონიას ხშირად ვხვდებით მუსიკალურ თეატრში, უფრო მეტიც, ჩანს იგი ჯაზშიც, გავიხსენოთ ლუი არმსტრონგისა და ლეონ ბისმარკ “Bix” ბაიდერბეიკის (ახალი ორლეანისა და ჩიკაგოს სტილი) ერთობლივი ნამუშევრები. ჩარლი მინგუსის მრავალ კომპოზიციაში გამოყენებულია რიფები, რათა ააგოს უფრო მსხვილი პოლიფონიური ფაქტურა. აქამდე ყველაზე მნიშვნელოვან გამოწვევად პოპ-მუსიკაში პოლიფონიური პასაჟების იდენტიფიცირება რჩება. ამას ისიც განაპირობებს, რომ სიმღერების იმ მონაკვეთების ფაქტურა, რომელიც მიმართულია პოლიფონიური გადანწყვეტისკენ, უფრო მეტად დიალოგს წააგავს. ის განსაკუთრებული ხარისხი, რომელშიც პოპ-მუსიკა მიმართავს მრავალხმიან სიმღერას, უზრუნველყოფს

მკაფიო კონტრასტს მისთვის ჩვეულ ჰომოფონიურ ჟღერადობასთან. ასეთ შემთხვევაში სახეზეა „პოლიფონიური პოპი“. ამის ნიმუშები შეიძლება მოვიძიოთ გლენ გულდის „მარტოობის ტრილოგიაში“ (Solitude Trilogy) ან როკ-ჯგუფის “Radiohead’s” „პარანოიკული ანდროიდში“, ორი მკვეთრად დამოუკიდებელი მელოდიით, რომლებიც სრულდება პოლიფონიური პოპისათვის დამახასიათებელ ისეთ მონაკვეთში, როგორიცაა სიმღერის ფინალური კულმინაცია. „პოლიფონიური პოპ“-ის მაგალითები სხვადასხვა ჟანრში გვხვდება, მაგალითად, შეიძლება ვნახოთ მეტალის ჟანრში (მაგალითისთვის, სქეიდ როუს “Little Shop of Horrors”-ს ბოლო ნაწილში) ან გლემ-როკში (glamorous-ეფექტური). რა თქმა უნდა, ჯგუფი “Queen” ხშირად რისკავდა, გამოეყენებინა ჩაკეტილი კანონური იმიტაცია დროის დაყოვნებით სიმღერაში *The Prophet’s Song* ან უფრო პოპულარულ *The Bohemian Rhapsody*-ში.

პოპ-მუსიკის წიაღში მრავალხმიან სიმღერასთან დაკავშირებით, იოსებ ჟორდანიას ფოკუსირებას ახდენს ბრიტანული სუპერ-ჯგუფზე “The Beatles”, როგორც ყველაზე გამომსახველ მაგალითზე, არა მხოლოდ მათი პოპულარობის, არამედ ევროპულ ტრადიციებთან, მათ შორის, სპეციფიკურ „პოლიფონიურ აზროვნებასთან“ მათი ახლო კავშირების გამო (Jordania, 2006: 277). ავტორი ხაზს უსვამს, რომ ჯორჯ მარტინის – პროფესიული ჰარმონიული წესების მცოდნეს – ხშირად უწევდნენ წინააღმდეგობას ჯგუფის დანარჩენი წევრები. მათთვის პრობლემას არ წარმოადგენდა ტერციების გაორმაგება ან პარალელური კვინტებით ხმების მოძრაობა. აკადემიურ ჰარმონიის აკრძალვების მიუხედავად, ასეთი გადაწყვეტებს, საბოლოო ჯამში, მათ სიმღერებში ინოვაციური ხმოვანი ეფექტები შემოჰქონდა, რაც სიმპტომატური გახდა “The Beatles”-ის ორიგინალურობისათვის.

ხაზი უნდა გავუსვათ, რომ პოპ-მუსიკაში პოლიფონიის გამოყენებისადმი მისწრაფება დაკავშირებული უნდა იყოს რეგიონულ და ეროვნულ ტენდენციებთან. როგორც ნინო ციციშვილი აღნიშნავს, თანამედროვე ქართულ პოპ-მუსიკის ჟანრებში, როგორიცაა: პოპი, როკი, რეპი, პოლიფონიის აღმოჩენა, შესაძლებელია, პირდაპირ უკავშირდებოდეს 2001 წელს UNESCO-ს მიერ ქართული პოლიფონიური სიმღერის ზეპირი და არამატერიალური მემკვიდრეობის შედევრად აღიარებას. ავტორი აღნიშნავს „შეუთავსებლობას UNESCO-ს კონცეფციაში, რადგან კულტურა მხოლოდ ეთნო-სპეციფიკურად“ არის გააზრებული“ და სვამს კითხვას, რატომ უნდა კვალიფიცირდებოდეს „არამატერიალურ მემკვიდრეობად“ მუსიკის მხოლოდ ტრადიციული ეთნიკური ფორმები და არა თანამედროვე დასავლური პოპ-მუსიკის ლოკალური ადაპტაციები, როგორიცაა როკი, პოპი, და რეპი (Tsitsishvili, 2009). ერთი მხრივ, პოლიფონია ასოცირდება ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევასთან და დაკავშირებულია მისი დაცვისა და აღდგენის ძალისხმევასთან, მეორე მხრივ კი, ის დღემდე ძალიან მკაფიოდ ჩანს ყოველდღიურ პრაქტიკაში (ე.წ. Modern-ში ფოლკისა და როკის fusion-სტილის სახით), რაც ამტკიცებს, რომ პოლიფონიურ სიმღერას ჯერ კიდევ აქვს მომავალი პოპ-მუსიკის სამყაროში.

ამ თვალსაზრისით, არ არის გასაკვირი, რომ ანსამბლებში ასე ხშირად გვხვდება მრავალხმიანი არანჟირება და სულ უფრო მეტად გამოიყენება, როგორც პედაგოგიური მასალა მოყვარულთა გუნდებისათვის. მეტიც, მაგალითები იმისა, თუ როგორ შეიძლება გამოვიყენოთ პოპ-სიმღერების მრავალხმიანი არანჟირება საგანმანათლებლო საშუალებად სკოლის ანსამბლებში, შეიძლება გადმოვიღოთ გახმაურებული ამერიკული სატელევიზიო შოუდან “Glee”. სკოლის რეპერტუარში შეტანილი რამდენიმე “mash-up”



(რამდენიმე კომპოზიციის გაერთიანება) ამტკიცებს, რამდენად მხიარული და გამაერთიანებელი შეიძლება იყოს ეს. ამგვარად, თამამად შეიძლება განვაცხადოთ, რომ მრავალხმიანმა მღერამ, პოლიფონიური სმენამ და სიმღერამ ახალი სიცოცხლე იპოვა და დღემდე ფართო განვითარებას განიცდის თანამედროვე სამყაროში.

### **გრეჩუტას სიმღერების არანჟირება გუნდ „ფერმატას“ მიერ – საკითხები და კითხვები**

პოლონეთში იმის მაგალითს, თუ როგორ საინტერესოდ, მეტიც, მიმზიდველად, და პროფესიულად შეიძლება შესრულდეს პოპ-მუსიკის არანჟირება, წარმოადგენს ალბომი – *Grechuta niejednym głosem* (გრეჩუტა მრავალ ხმაში) (სურ. 2). მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ ეს არანჟირება მომღერლებისა და მსმენელებისთვის მარტივი არ არის (რასაც, ხშირად, შეჩვეულები იყვნენ სიმღერის ტრადიციული ვერსიის დროს – აუდიომაგ. 1).

რამდენადაც გრეჩუტას სიმღერების საგუნდო არანჟირების ცოტა ნიმუში არსებობს, ეს პროექტი უნდა განვიხილოთ, როგორც ინოვაციური ინიციატივა გუნდისა, რომელიც დაკომპლექტებული იყო ნახევრად-პროფესიონალებისგან ქალაქ კიელცადან და ღირიჟორობდა ევა რობაკი. გუნდი (ექვსი სოპრანო, ოთხი ალტი, ოთხი ტენორი და სამი ბანი) ჩამოყალიბდა 1998 წელს და ამ დროიდან ასრულებს მრავალფეროვან სიმღერებს, მათ შორის, რიტუალურსა და პატრიოტულს, პოლონურ სახუმაროებს, გოსპელსა და სპირიტუელს.

გრეჩუტას ქვრივი – დანუტა გრეჩუტა, რომელიც მისი უახლოესი თანაავტორი იყო, სიფრთხილეს იჩენდა მეუღლის სიმღერის ახალ არანჟირებაზე თანხმობის გაცემასზე, ვიდრე საბოლოოდ დაამტკიცებდა პროექტს. სპეციალურად გუნდისათვის „ფერმატა“ და მათი პროექტისათვის გრეჩუტას მიერ შესრულებული და პოპულარიზებული სიმღერების არანჟირება მოახდინა რამდენიმე თანამედროვე პოლონელმა კომპოზიტორმა: იასეკ სეკულსკიმ (3 სიმღერა), პავე იუკოვეცმა (2 სიმღერა), გუგეგომ მიშკევიჩმა (3 სიმღერა), ანდჟაი ბოჟემ (3 სიმღერა), და მარჩინ ვავრუკმა (1 სიმღერა) (სურ. 3). ალბომისთვის შერჩეული სიმღერების უმრავლესობის მუსიკაც და ტექსტიც გრეჩუტას ეკუთვნის. თუმცა, ზოგიერთ არანჟირებაში გრეჩუტა მხოლოდ მუსიკის ავტორია, ზოგან – მხოლოდ ლექსისა და ორ შემთხვევაში კი – მხოლოდ შემსრულებელი (სურ. 4). „ფერმატას“ სიმღერები ხასიათდება ძალიან სათუთი არანჟირებით და აღსავსეა უდავო მომხიბვლელობით, რადგან ამ ახალი არანჟირებით, რომლის უმეტეს ნაწილს ერთი ხმა ასრულებს, ლექსი დამატებით მნიშვნელობას იძენს. სოლო ნაწილები სრულდება ქალთა (იზაბელა ბორეკი) და მამაკაცთა (მარსინ პასეკი და მასიეჟ ბორეკი) მიერ. მათი მიზანი არ არის გრეჩუტას ორიგინალური ნამღერის კოპირება ან იმიტირება, ისინი შთაგონებული არიან მისი ინტერპრეტაციით (აუდიომაგ. 2).

არანჟირება გაჟღერებულია მრავალხმიანი სიმღერის ევროპული ტრადიციის ტიპური შტრიხებით: პარალელური ტერციები და სექსტები ხმებს შორის, აგრეთვე, ტერციული დამოკიდებულებების სიჭარბე. ხშირად დაბალი ხმები მაღალი ხმის მელოდიის იმიტირებას ახდენას, რომ შეიქმნას გაორმაგების ეფექტი. ზოგჯერ მელოდიისა და დამხმარე ხმების სინთეზი ხაზს უსვამს მელოდიას, ან მეტ სიცოცხლეს სძენს დაბალ ხმებს. იშვიათად, მაღალი და დაბალი ხმები აგრძელებენ თავიანთ საკუთარ მელოდიას სინქრონიზებული მანერით. ასეთი თვისებები სავსებით უნიკალური იყო გრეჩუტას ორიგინალურ სიმღერებში. მართალია, იგი პროფესიულად იყო განსწავლული მუსიკაში და ფორტეპიანოზეც უკრავდა, მაგრამ არასოდეს მიუქცევია ყურადღება ჰარ-



მონიის წესებისათვის. გრეჩუტას სიმღერებში პოეზია ყოველთვის უპირატესობს სხვა ასპექტებზე. მაგალითად, სიმღერაში „Wiosna, ach to ty” (გაზაფხულო, ო, ეს შენ ხარ!) მომღერალი მოგვითხრობს შეხვედრაზე წელიწადის ოთხ დროსთან, რომელთაგან თითოეული პერსონიფიცირებულია ქალთან, ასე რომ, სტროფის მელოდია არის ძალზე უბრალო, ყოველგვარი რიტმული სირთულეების გარეშე (მაგ. 1).

გრეჩუტას მეუღლესთან არაფორმალური საუბრისას შევიტყვე, რომ გრეჩუტასთან თანამშრომლობისას მუსიკოსები ხშირად ჩიოდნენ მისი „წარმოუდგენელი“ მუსიკალური იდეების შესახებ. ამდენად, მისი სიმღერების ტრანსკრიპცია საკმაოდ პრობლემატურია, რადგან შედეგი პროფესიონალი მუსიკოსისთვის ზოგჯერ უჩვეულოდ ჟღერს. გრეჩუტა მხოლოდ ინიშნავდა ზოგიერთ მუსიკალურ მოტივს, მისი სიმღერების უმრავლესობა არ იყო დეტალურად ნოტირებული. შესაბამისად, მისი სიმღერები არ ემორჩილებოდა ჰარმონიის დადგენილ წესებს, განსხვავებით „ფერმატას“ მიერ შესრულებული არანჟირებისაგან. აქ ჰარმონიული ელემენტები – გასაგები მიზეზების გამო — განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. მიუხედავად ამისა, შტრიხები, რომლებიც აღებულია გრეჩუტას ორიგინალური სიმღერებიდან (ტონალური ცენტრების გაურკვეველობა, სეკუნდური თანაფარდობის გამოყენება ან აკორდული თანმიმდევრობების სიმდიდრე), კვლავ რჩება ამ გუნდის მიერ შესრულებული სიმღერების უნიკალობის წყაროდ.

პროექტზე „გრეჩუტა მრავალ ხმაში“ მსჯელობისას გასათვალისწინებელია რამდენიმე საკითხი, რომელთაც იოსებ ჟორდანიაც მიმართავს ბითლზების შემთხვევის განხილვისას. პირველი მათგანია მუსიკის შემქმნელისა და შემსრულებლის ერთიანობა, რაც დამახასიათებელია პოპულარული მუსიკისთვის (Jordania, 2006: 278). პოპულარული მუსიკის სამყაროში, იმ სიტუაციებშიც კი, როცა მკაცრი ზღვარია გავლებული ავტორსა და შემსრულებელს შორის, აუდიტორიისთვის შემსრულებელი უფრო ადვილად ამოსაცნობია, ვიდრე კომპოზიტორი. ამ მხრივ პოპ-მუსიკა ფოლკლორულ მუსიკას ემსგავსება. მიუხედავად იმისა, რომ გრეჩუტა თავისი არტისტული შემოქმედების უმრავლეს შემთხვევაში, ერთდროულად ავტორიცაა და შემსრულებელიც, ზოგჯერ იგი სხვისი ლექსის და მუსიკის შემსრულებლის როლშიც გვევლინება. გუნდმა „ფერმატა“ მხოლოდ შემსრულებლის როლი მოირგო, თუმცა კი გრეჩუტას ნაწარმოებების ინტერპრეტაციას ახდენს.

ჟორდანიას ხაზს უსვამს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია პოპულარული მუსიკისთვის შესრულების სტილი (Jordania, 2006: 281). შეუძლებელია, გრეჩუტას სტილი სხვაში აგერიოს – სპეციფიური მელო-დეკლამაცია, რომელიც ერწყმის მის უძრავ პოზას ცოცხალი კონცერტის დროს, განაპირობებს მის უნიკალობას და გრეჩუტას დამახასიათებელი შტრიხი ხდება. ამასთან დაკავშირებით, „ფერმატას“ შესრულების სტილი სრულიად განსხვავებულია გრეჩუტასგან. ეს არის ბუნებრივი შედეგი არა მხოლოდ სხვადასხვა მედიუმისა (სოლისტის ნაცვლად გუნდი), ასევე განსხვავებული ჰარმონიზაციისა და აქ მოხმობილი არტისტული გამოხატვის გაცილებით უფრო მრავალფეროვანი ტიპებისა.

და ბოლოს, უნდა აღინიშნოს შესრულების, როგორც სოციალური გამოხატვის მნიშვნელობაც. მე ვიტყვოდი, რომ გრეჩუტასთვის უმთავრესი იყო შემსრულებლისა და აუდიტორიის ურთიერთზემოქმედება, რაც გასაზღვრავდა მსმენელების მხრიდან მისი სიმღერების იდენტიფიკაციას. მსმენელები საკმაოდ ხშირად მიიჩნევდნენ (და კვლავაც მიიჩნევენ) გრეჩუტას სიმღერებს „თავისად“. სხვადასხვა არაფორმალური საუბრის დროს ბევრი პოლონელი (განსაკუთრებით, 50–60 წლის ასაკის) აღნიშნავს, რომ ისინი უსმენდნენ გრეჩუტას სიმღერებს ახალგაზრდობაში და აღიარებენ, რომ ზოგიერთი

სიმღერა კვლავ რჩება მათთვის ფავორიტად: ახსენებს მათ ახალგაზრდობას, პირველ სიყვარულს. ამ თემაზე რაიმე კვლევა არ გაკეთებულა და ოფიციალური მონაცემები არ შეგროვებულა, მაგრამ ცხადია, რომ გრეჩუტას სიმღერებს პოლონეთში ყოველთვის მოუსმენენ. თუმცა, გუნდ „ფერმატას“ შემთხვევაში, სიტუაცია სხვაგვარადაა. სიმღერების ერთად შესრულების სოციალური გამოცდილება ჯგუფის წევრებს შორის აუცილებელ ურთიერთკავშირს აყალიბებს, ისინი სიამოვნებით ასრულებენ გრეჩუტას სიმღერებს და ერთად მუშაობით ტკბებიან. ცნობილი სიმღერების ინტერპრეტაციისას მხიარულება და სიხარული, რეპეტიციების და კონცერტების ატმოსფეროში ერთად მონაწილეობა, გუნდს კონსოლიდირებულს ხდის და ამდიდრებს თითოეულ წევრს, როგორც ინდივიდს.

ზემოაღნიშნულის გარდა, არის რამდენიმე საკითხი, რომელიც ჩნდება ძველი სიმღერების ახალ ვერსიებთან დაკავშირებით, მათ შორის, ყველაზე მნიშვნელოვანია იდენტობის საკითხი. სიმღერების კლასიფიკაციას, რომელიც შესულია ალბომში „გრეჩუტა მრავალ ხმაში“, შეუძლია გაამართლოს ინტერესი, რადგან „ფერმატას“ მიერ შესრულებული სიმღერები, შესაძლოა, ჩაითვალოს, როგორც „ქავერ-ვერსია“ და „არანჟირება“. ტერმინი „ქავერი“ აღნიშნავს ადრე სხვის მიერ ჩანერილი სიმღერის ახალ ვერსიას. არსებობს „ქავერის“ სხვადასხვა ვარიანტი, რაც იმაზეა დამოკიდებულია, თუ ორიგინალური სიმღერის რომელი ელემენტებია შეცვლილი. „ქავერში“ შეიძლება ოდნავ შეიცვალოს ორიგინალი, ასევე, შესაძლებელია, იგი სრულიად ახალი სტილით, ხმების ახალი არანჟირებით, ან ახალ პოეტურ ტექსტზე ჩაინეროს. მეტიც, ის შეიძლება წარმოდგეს, როგორც პაროდია, თვით-პაროდია, განახლება და სხვ. მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინი „ქავერი“ პირდაპირ პოპ-მუსიკასთანაა დაკავშირებული, მე მაინც თავს შევიკავებდი მისი გამოყენებისგან ამ პროექტთან დაკავშირებით. რა თქმა უნდა, ბევრ მსგავსებას ვხედავ „ფერმატას“ შემოქმედებასა და „ქავერის“ მნიშვნელობას შორის (მაგალითად, გრეჩუტასთან ასოცირებულ ზოგიერთ სიმღერაში, იგი ზოგჯერ მხოლოდ შემსრულებელი იყო), თუმცა, საკამათოდ მიმაჩნია, რომ ახალ ვერსიებს არანჟირება უნდა ეწოდოს. მიღებულია აზრი, რომ არანჟირება გულისხმობს შემსრულებლის შეცვლას (Kernfeld, 1994-1998: 539). გესინ პროდერი აღნიშნავს, რომ, ჩვეულებრივ, შემსრულებელთა რაოდენობის შემცირება ხდება, თუმცა ამ კერძო შემთხვევაში ის... გაზრდილია (Schröder, 1994-1998: 1329).

მაღკომ ბოიდი არც თუ გასაგებად აკავშირებს არანჟირებას ორიგინალის გამარტივების ტენდენციასთან. პროექტი „გრეჩუტა მრავალ ხმაში“ არ შეიძლება მიჩნეული იყოს მისი სიმღერების გამარტივებად. ის არის მისი ნაწარმოებებით შთაგონებული არტისტული გამოხატვა, ნაყოფი პოლონეთის საზოგადოებაზე ხელოვანის გავლენისა და როლისა. ფაქტობრივად, გრეჩუტას სიმღერების არანჟირება შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც წინა ნამუშევრების მუსიკალური რეკონცეპტუალიზაცია, „არსებული მელოდისთვის მუსიკალური ვარიანტულობის მინიჭება“ (Corozine, 2002: 3).

ამ ნაწილის ბოლო შენიშვნა გვაახლოვებს იმ საკითხთან, თუ რა როლს თამაშობს ბავშვების და ახალგაზრდების მუსიკალური განათლების პროცესში პოპულარული სიმღერების მრავალხმიანი წყობა. როგორც ჟორდანია აღნიშნავს, „ადამიანთა ჯგუფისთვის ხმებში სიმღერა უფრო ძნელია, ვიდრე უნისონში“. აქედან, არანჟირებისათვის პოპ-მუსიკის შერჩევის კრიტერიუმები საჭიროებს დიდ ყურადღებას და სიფრთხილეს, რადგან ერთად მღერის სარგებელი აშკარაა: იგი ავითარებს ჰარმონიის გრძნობას, ერთმანეთის მოსმენისა და გუნდური მუშაობის ჩვევებს, პასუხისმგებლობას გუნდის

წინაშე და პოპულარიზაციას უწევს პოლიფონიური მღერის იდეას. პოპ-სიმღერების მრავალხმიანი არანჟირება ადასტურებს, რომ ის მუსიკალურ განათლების ძლიერი იარაღია.

### **პოპ-მუსიკის როლი მუსიკალურ განათლებაში – ad vocem**

ჯერ კიდევ არიან მეცნიერები, რომლებიც ღიად ეწინააღმდეგებიან პოპ-მუსიკის გამოყენების იდეას მუსიკალური განათლების პროცესში. განათლების პროცესში პოპ კულტურის და პოპ-მუსიკის როლსა და მნიშვნელობაზე დისკუსიას დიდი ხნის ისტორია აქვს. ყურადღება მინდა გავამახვილო პოლონეთში არსებულ მდგომარეობაზე. ეს შეიძლება ჩავთვალოთ ჩემს ხმად დებატებში, რომელიც ეძღვნება პოპ სიმღერების გამოყენებას მუსიკალურ განათლებაში. ამ მხრივ, სიმპტომატური მოსაზრება გამოთქვა პოლონეთში მუსიკალური განათლების სფეროში პატივსაცემმა ექსპერტმა – პროფესორმა მარია ფშიხოჯინსკამ 2005 წლის სტატიაში, რომელსაც ეწოდება „მუსიკალური განათლება დღეს. იდეები/ საკითხები/პრობლემები“ (Przychodzińska, 2005: 7–38). იგი განიხილავს პოპ-მუსიკას როკის მაგალითზე და მას ფსევდო-როკ მუსიკას უწოდებს. მისი საბოლოო დასკვნა უარყოფითია, რადგან ის არანაირ ღირებულებას არ ხედავს როკ მუსიკაში და, მისი აზრით, პოპ სიმღერები განხილულ უნდა იქნას, როგორც კულტურული ტექსტები ან კულტურული მესიჯები. იგი ხაზს უსვამს პოპ-მუსიკაში სტურქტურული (შიდა კომპოზიციური თავისებურებები) და ესთეტიკური ღირებულების არარსებობას, აგრეთვე ორიგინალობის ნაკლებობას.

მსურს, შევთავაზო კომპრომისი პოლონელ ოპონენტებსა და მუსიკალურ განათლებაში პოპ-მუსიკის მხარდამჭერებს. როცა მუსიკალურ განათლებაში, პოპ-მუსიკის იდეოლოგიურ და მხატვრულ ღირებულებებზე (ობიექტურ ესთეტიკურ ხარისხზე) ვმსჯელობთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ პოლონურ მუსიკალურ კულტურაში მარეკ გრეჩუტას შემოქმედების სახით არსებობს “sung poetry”-ს ჟანრი, რომელშიც მოცემულია სრულყოფილი კომბინაცია მხატვრული და პოპ-მუსიკის ჟანრის დამახასიათებელი ყველა თვისებისა, რაც შეიძლება გამოვიყენოთ არგუმენტად სკეპტიკოსებისათვის, თუ რაოდენ სასარგებლოა პოპულარული მუსიკა მუსიკალურ განათლებაში. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც ფშიხოჯინსკა განიხილავს, პოლონურ ბაზარზე ანგლო-ამერიკული ნაკადის დომინირებაა, რის გამოც, იგი მოუწოდებს მასწავლებლებს, რომ მზერა მიაპყრონ ადგილობრივ მუსიკალური ტრადიციებს, რაც აშკარად გადანყვეტს ამ პრობლემას.

მინდა ხაზი გავუსვა: მე, პირადად, დარწმუნებული ვარ, რომ პოპ-მუსიკის მრავალხმაში სიმღერა პოზიტიურ შედეგებს მოუტანს სტუდენტებს. მაგრამ მე, ასევე, მესმის ფშიხოჯინსკას მიერ წამოყენებული პრობლემის არსი და, დარწმუნებული ვარ, რომ გრეჩუტას სიმღერები, როგორც ღირებული მოვლენა (მელოდიურად, სტრუქტურულად და აგრეთვე პოეტური ლირიკის ქრილში) იმსახურებს არა მარტო მრავალხმიან წყობაში არანჟირებას, არამედ – პოპულარიზებასაც სკოლებსა და მუსიკალური განათლების სხვა ინსტიტუციებში. ამით ჩვენ დავამკვიდრებთ მაღალ მხატვრულ ღირებულებებს, რაც შესაძლებლობას მისცემს სტუდენტებს, ისწავლონ, თუ როგორ იმღერონ უკეთესად, გაიაზრონ ჰარმონია პრაქტიკაში და, აგრეთვე, ნახალისდნენ საკუთარ კულტურულ მემკვიდრეობაში ცოდნის გაღრმავებისთვის.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> *Anawa* ფრანგული ტერმინის – *en avant*-ის პოლონურ ვერსიას წარმოადგენდა

<sup>2</sup> ანავასთან ერთად მარეკ გრეჩუტამ 1970 წელს, მაგალითად, ჩაწერა *Marek Grechuta & Anawa*

<sup>3</sup> 1971 წლის გაზაფხულზე მნიშვნელოვნად გაფართოებული შემადგენლობით ბენდმა ჩაიწერა *Korowód* (*Procession*). ფიუჟენ კამერული მუსიკა ფოლკლორით, პროგრესული როკი ჯაზით. ეს ალბომი მიჩნეულია არა მარტო მე-20 საუკუნის პოლონური მუსიკის ყველაზე მნიშვნელოვან, არამედ ადრეული 70-იანი წლების ევროპული პოპ/როკ მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე ორიგინალურ ჩანაწერად. შემდეგ მათ ჩაწერეს *Droga za widnokrę* (გზა ჰორიზონტს იქეთ)

<sup>4</sup> მისი მდიდარი დისკოგრაფია, სხვაგვარად, მოიცავს ისეთ ალბომებს, როგორებიცაა: 1974 *Magia obłoków* (ღრუბლების მაგია); 1977 *Szalona lokomotywa* (გიჟი ლოკომოტივი); 1979 *Pieśni M. Grechuty do słów Tadeusza Nowaka* (გრეჩუტას სიმღერები და ტადეუშ ნოვაკის ლექსები); 1981 *Śpiewające obrazy* (მომღერალი სურათები); 1984 *W malinowym chruśniaku* (ჟოლოს ბუჩქნარი); 1987 *Wiosna – ach, to ty!* (გაზაფხულო, ო, ეს შენ ხარ!); 1989 *Krajobraz pełen nadziei* (იმედიანი ლანდშაფტი); 1993 *Jeszcze pożyjemy* (ჩვენ ვიცოცხლებთ); 1994 *Dziesięć ważnych słów* (ათი მნიშვნელოვანი სიტყვა); 1998 *Serce* (გული); 2003 *Niezwykłe miejsca* (უჩვეულო ადგილები)

### აუდიომაგალითები

1. სიმღერის *Wiosna, ach to ty* (ო, გაზაფხულო, ეს შენ ხარ) ორიგინალური ვერსია გრეჩუტას შესრულებით, ამავე სახელწოდების ალბომიდან. ჩაწერილია 1987 წ. “Nagrania Muza”-ს მიერ
2. სიმღერა *Wiosna, ach to ty* (ო, გაზაფხულო, ეს შენ ხარ) გუნდ ფერმატას არანჟირებით. ალბომიდან *Grechuta niejednym głosem* (გრეჩუტა მრავალ ხმაში), 2012

თარგმნა თათია ჩხეიძე



*ANNA PIOTROWSKA*  
(POLAND)

**MULTI-PART ARRANGEMENTS OF POP SONGS AS  
EDUCATIONAL MATERIAL.  
METHODOLOGICAL PROBLEMS, PRACTICAL CONSIDERATIONS  
BASED ON MAREK GRECHUTA'S OEUVRE**

Singing in a group – be it in unison or multi-part, is one of the most powerful practical situation in the musical education, experienced not only by young children. As commonly known it was – among others – **Zoltán Kodály** who strongly advocated practicing choral singing with music adepts. This type of exercising was supposed to result in the development of ability to sing in complex parts (Peter DeVries, 2001: 24). **Kodály** suggested the use of so called authentic folk material while educating children (Choksy, 1999: 16). However, convinced of benefits coming from practicing multi-part singing in educational process some contemporary pedagogues also suggest that pop music songs – properly arranged – may turn out to become valuable pedagogical resource. In order to look closer at that situation as a concrete case study songs by a Polish bard Marek Grechuta (1945-2006) arranged for choir can be chosen since they may serve as a pretext to ponder on music teaching with regard to popular music.

Let us start with presenting a profile of Grechuta and his music and later by posing questions about the genre of music he composed and performed (often classified as so called sung poetry or poetic singing, etc). This will lead me to pondering on the theme of presence or absence of polyphony in pop music in general. Then I will present arrangements of Grechuta's songs done by a Polish choir *Fermata* that became popularized via their own recordings. Finally I will address questions concerning educational purposes of introducing pop songs into the process of music education, as I believe that choral arrangements of pop songs can serve as an excellent tool in musical education enhancing the development of harmony learning or facilitating the cooperation in a group, contributing to better acculturation, etc.

**Marek Grechuta and his Oeuvre – Short Characteristics**

As already mentioned Marek Grechuta is considered as one of the most original artists of Polish popular music: he was a singer, songwriter, composer, but also the lyricist who provided poetic texts for his own songs. Grechuta was also quickly recognized for original interpretation of his own lyrics as well as new reading of Polish romantic and contemporary poetry. At the same time in his compositions he combined progressive rock with modern jazz, while not neglecting ethnic or classical elements. Despite gaining considerable popularity in the communistic Poland Grechuta remained outside the mainstream (of pop music) and his achievements are classified as an attempt at mediating between pop and artistic.

Although he was born in Zamość – a small and rather provincial town in the eastern Poland, Grechuta's professional life was always connected with Kraków where he studied architecture at the Polytechnic University. It was there that he, together with a composer Jan Kanty Pawluśkiewicz



(b. 1942), founded in 1967 a cabaret called Anawa<sup>1</sup> (fig. 1). The group – whose members were originally chiefly Kraków undergraduates – usually performed poetic lyrics (by the most prominent Polish poets) accompanied by comparatively complex musical arrangements, involving the use of classical instruments<sup>2</sup>.

Quickly rising to the national fame Grechuta left Anawa in 1971 and went on to found his own, this time more experimental band, under a volume speaking name: WIEM (W I nnej Epoce Muzycznej, which translates as In a Different Musical Epoch – the acronym ‘wiem’ means also in Polish ‘I know’). Together with such musicians as the guitarists Paweł Ścierański and Antoni Krupa Grechuta experimented with fusion jazz and improvisational practices performing his original lyrics as well as contemporary Polish poetry (e.g. by Leszek Aleksander Moczulski, Tadeusz Śliwiak and Ryszard Krynicki)<sup>3</sup>. After this experimental period Grechuta successfully continued his solo career<sup>4</sup>.

Grechuta was well recognized in Poland already in the very early 1970s and he continued to be the well recognized figure in the 1980s – some of his songs became wide known hits. He was evaluated as an artist who developed his unique style characterized by the use of poetic and literary elements in the lyrics with easily remembered, catchy tunes. In the later stage of his career he would often resort to the technique of declamation consequently recitative –like fragments appeared more and more frequently in his songs.

From the beginning of his artistic activity Grechuta was not associated with the mainstream pop music but rather with a niche connected with singing poetic texts. This type of singing has always been highly esteemed and cherished in Poland with many festivals and contests organized for this form of artistic expression. Sung poetry is considered close to so called actors’ song [*piosenka aktorska*] and often viewed as a part of the same stylistic movement. One of the venues where this kind of song developed was a legendary and well renowned Piwnica pod Baranami established in Kraków by Piotr Skrzynecki in 1956 whose associates were, among others, Marek Grechuta and Ewa Demarczyk – especially popular among artists performing sung poetry. Sung poetry is considered to be characterized by melodic tunes and the predilection for poetic lyrics. Texts are either authored by the performers themselves or adapted from Polish poets. Hence this type of singing is sometimes, rather commonly described with a poetic expression as ‘krajina łagodności’ [the country of delicacy] and is also considered to be developing in close connection with students’ culture. Simple tunes, and usually unsophisticated arrangements (subject to available instruments) as well as uncomplicated tonal harmony help to underline the message of the lyrics.

The fundamental question appearing while discussing the genre of sung poetry is that of its classification. Does it still belong to the realm of popular music? The common assumption, at least in Polish context is that sung poetry cannot be viewed as a typical pop genre. Yet, at the same time it is not considered as elitist: it somehow elapses straightforward classification and falls victim to the long standing division into popular and artistic music. Music theorists have been clearly distinguishing popular music trends from art music, saying, for example, that the former one is considered to be of lower value and complexity than art music, and can be accessible to large numbers of musically uneducated listeners. Some academicians like Roger Scruton, a philosopher and theorist of culture, even criticized popular music, asserting that by failure to actively engage audience and without stirring their emotions pop music is, in principle, intended for unsophisticated members of society (Scruton, 2006). However, quite a different view was forwarded by an American researcher Richard Shusterman in his *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* where he defended

popular music seen as a form of life and reaction towards the reality (Shusterman, 1998). Yet, for me the most convincing seems the standpoint taken by a British composer Michael Tippett who commented upon the issue in the following fashion: “The enjoyment of popular art, in my opinion, is much more often of the same kind as the enjoyment of the more serious art (though not of the same quality) than snob circles like to think. [...] there is indeed a great deal of jazz and rock where the dissonances and distortions of voice or instruments, the energy and passion and often brilliant timing of the performance, combine to produce an enjoyment which is of better quality” (Tippett, 1980: 24).

### **Polyphony in Pop Music or “Polyphonic Pop”**

It is generally agreed that what is commonly called pop music encompasses a wide range of genres with various compositional practices. Hence, it seems justifiable to ask whether pop music resorts to multi-part singing and polyphonic devices. Considering that the vast majority of pop music has homophonic texture, it appears even more challenging to look for examples of polyphonic arrangements within the realm of pop music. It is easy to realize that polyphonic passages are quite often to be found in musical theatre, to name *The Pirates of Penzance* or *Rent* (‘Finale B’ starts homophonic yet it moves into polyphony, as ‘Will I Lose My Dignity’, as well as *Godspell* (opening number ‘Tower of Babel’ goes into parts near the end), *A Chorus Line* (‘One’ – finale), *Guys and Dolls* (‘Fugue for Tinhorns’), *Chess* (‘Quartet’), counterpoint can be heard in *Chicago*. Furthermore, polyphonic passages appear in jazz music, to remind the early works by Louis Armstrong and Leon Bismark Bix Beiderbecke (New Orleans and Chicago style jazz). Many of Charles Mingus’s compositions use riffs that build one on top of the other into a rather dense polyphonic texture. Yet the most challenging task that remains is to identify polyphonic passages in popular music, also because the texture of songs’ sections that refer to polyphonic solutions resemble more that of a dialogue. And yet, this unique quality in which pop music resorts to multi-part provides a clear contrast with generally homophonic sonority of pop music, and can be named accordingly as ‘polyphonic pop’. Its examples can be found in Glenn Gould’s *Solitude Trilogy* or Radiohead’s *Paranoid Android* (with two strongly independent melodies being sung in the typical place for ‘polyphonic pop’ i.e. in the final climax of the song). Examples of ‘polyphonic pop’ come from the variety of genres, e.g. can be found in metal music (as in the case of the last half of ‘Little Shop of Horrors’ by Skid Row) or glam. Indeed Queen often ventured creating close canonic imitation using time delay as in the song ‘The Prophet’s Song’ or even more popular ‘The Bohemian Rhapsody’.

With respect to multi-part singing observed in the realm of pop music Joseph Jordania focused on the case of the British super-band The Beatles as an iconic instance not only because of their popularity but also because of their close links with European tradition, among others their acclaimed heritage of specific ‘polyphonic thinking’ (Jordania, 2006: 277). The author stresses that George Martin – aware of professional harmony rules – was often opposed by other members of the band. For them it was not a problem to double the third, or lead voices in parallel fifths. Although prohibited in academic harmony these solutions introduced to their songs would often result in innovative sound effects that became symptomatic for the Beatles’ originality.

It should be underlined that the predilection towards the use of polyphony in pop music may be connected with regional and national tendencies. As noted by Nino Tsitsishvili finding polyphony in modern Georgian popular music genres such as pop, rock, and rap can be directly linked with the effect of 2001 Unesco proclamation of Georgian polyphonic singing to be a masterpiece of oral

and intangible heritage. The author continues by pinpointing “the inconsistency in Unesco’s conception of culture as uniquely ethno-specific”, and asks why only traditional ethnic forms of music can qualify as “intangible heritage” while local adaptations of modern Western popular music such as rock, pop, and rap cannot (Tsitsishvili, 2009). While on the one hand polyphony is associated with ethnomusical research and connected with attempts at its protection and restoration, on the other hand it is still very much present in every day practice (of so called *Moderni* being the fusion of folk and rock styles) proving there is still future for polyphonic singing within the realm of pop music. And in that context it is not surprising that multi-part arrangements of pop songs for ensembles appear so often and are more and frequently prepared as pedagogical material for amateur choirs. Indeed, examples of how such multi-partial arrangements of pop songs for school ensembles serve as educational tools can be drawn from the acclaimed American TV show *Glee*. A number of ‘mash-ups’ included into the repertoire of the school choir proved also how funny and integrating they can be. Thus it can be openly stated that multi-part singing, polyphonic hearing and singing found its new life and is still very much cultivated in the modern world.

### **Arrangements of Grechuta's Songs by the Choir Fermata – Issues and Questions**

In Poland one such an attempt is the album *Grechuta niejednym głosem* [*Grechuta in many voices*] being an example of how arrangements of pop music can be done interestingly, even alluringly and professionally (fig. 2). Yet it is worth noting that these arrangements are not an easy proposition, both for singers and listeners (often accustomed to the traditional version of songs – audio ex. 1).

Since generally there are not many choral arrangements of Grechuta's songs, the project *Grechuta in many voices* should be considered as an innovative venture initiated by the choir Fermata that is made up of a semiprofessionals from Kielce working under the conductor Ewa Robak direction. The choir (six sopranos, four altos, four tenors and three basses) was established in 1998 and since then they have been performing a variety of songs including sacral and patriotic ones, Polish carols, gospel and spirituals.

Grechuta's widow – Danuta Grechuta who was his close collaborator – is very careful while accepting new arrangements of her late husband's songs, yet she wholeheartedly approved of the project. Specially for the choir Fermata and their project *Grechuta in many voices* original songs performed and popularized by Grechuta were arranged by several contemporary Polish composers: Jacek Sykulski (3 songs), Paweł Łukowiec (2 songs), Grzegorz Miśkiewicz (3 songs), Andrzej Borzym (3 songs), and Marcin Wawruk (1 song) (fig. 3). Both – music and lyrics of most songs chosen for the album were written by Grechuta. However, it is not always the case as for some of the newly arranged songs Grechuta contributed only music, sometimes only the lyrics, and in two cases he was merely the performer (fig. 4).

Characterized by extremely solicitous arrangements songs are full of undeniable charm as with this new arrangement, sung by many rather by a single voice, the lyrics gain additional meaning. The solo fragments that, nevertheless appear in these new versions are performed both by females (Izabela Borek) and males (Marcin Pacek and Maciej Borek) who however, never aim at imitating or copying Grechuta's original singing but rather are inspired by his interpretation (audio ex. 2).

The arrangements are permeated by typical features of European tradition of multi-part singing: parallel thirds and/or sixths between the parts as well as the prevalence of triadic chord relations. Also the low voices often imitate the melody of the high voice to create reduplication.

Sometimes the fusion of melodious and backing-up auxiliary parts highlights the tune or the low voices enhance the effect of animation. Rarely if ever the high parts and low parts proceed their own melody in a synchronized manner. Such a feature was also quite unique in original songs by Grechuta. Although he had some professional training in music and could play the piano, he never paid attention to harmonic (or as a matter of fact any other) musical rules. In Grechuta's songs it was always the lyrics that gained supremacy over other aspects. For example in the song *Wiosna, ach to ty* (*Spring, oh it's you*) the singer narrates the story of his meetings with four seasons, each time personified by a young woman. Hence the tune of the stanza is rather simple, without rhythmic complications (ex. 1).

In my informal conversations with Grechuta's wife I learned that musicians performing with Grechuta often complained about 'improbability' of his musical ideas. Hence it is quite problematic to make transcriptions of his songs, as the results sometimes look quite peculiar to the eye of the professionally trained musician. Indeed, Grechuta only jotted down some musical motifs, sketched them but the majority of his songs was recorded without proper score. Consequently – his songs did not obey the formal rules of harmony unlike the arrangements performed by Fermata choir. In Fermata arrangements harmonic elements – because of obvious reasons – gained on importance. However, features inherited from Grechuta's original songs such as ambiguity of tonal centers or the use of secondal connections and richness of chordal changes still are contributing to the uniqueness of these songs.

While talking about *Grechuta in many voices* project several issues need to be taken into consideration which Joseph Jordania addressed when he discussed the case of the Beatles. The first one is the unity of the music creator and the performer as a trait typical of popular music (Jordania, 2006: 278). In the realm of popular music – even in the situations where the strict division between the creator and the performer has been sustained – it is the person of the performer that becomes easily recognizable for the audience rather than that of the composer. In that sense pop music resembles more folk music. Although Grechuta remained – in majority of his artistic endeavors – both the creator and the performer, he also often took the role of the performer of the lyrics and music written by somebody else. The choir Fermata took the role of performer only, interpreting works created by Grechuta.

Jordania underlines also how important for popular music is the performance style (Jordania, 2006: 281). Impossible to confuse with any other, Grechuta's style – specific melo – declamation coupled with motionless posture during live concerts – constituted his uniqueness and became emblematic feature for Grechuta. In that respect Fermata performing style is totally different from that of Grechuta. Not only is it the natural consequence of the different medium (soloist versus choir), but also results from harmonization and most importantly various types of artistic expression employed.

And finally the importance of performance as a social experience should be mentioned. I would argue that for Grechuta it was the performer – audience interaction that mattered most as well as possible identification of his listeners with his songs. It was quite frequent that listeners felt (and still do) like 'owners' of Grechuta's songs in that sense that they considered these songs 'theirs'. In various informal conversations many Poles, especially those today in their 50s and 60s openly admit that they were listening to Grechuta's songs when they were young and confess that some songs still remain their hot favorites, reminding them of their youth, their first love experience, etc. Although no research on that topic has been done and no official data has been gathered, it is a



common knowledge that Grechuta's songs belong to the canon of what one is supposed to listen to in Poland. In other words his songs belong to those cult ones that not only our parents listened to but also we do.

However, in case of the choir *Fermata* the situation is different. The social experience of performing songs together, i.e. as a group involves an element of obligatory interaction between the members of the choir who take delight in singing Grechuta's songs and enjoy being and working together. Sheer fun and joy of interpreting famous songs, participating in the atmosphere of rehearsals and concerts consolidates the choir as a unity as well as enriches all members as individuals.

Apart from the above mentioned issues there are some questions that appear in reference to new versions of older songs: most importantly the question of their identity becomes relevant. Classification of the songs featured on the album *Grechuta in many voices* may prove interesting since songs performed by the choir *Fermata* can be considered as covers and as arrangements. Indeed the term 'cover' denotes a new version of a song previously recorded by someone else. There are different variants of covers depending on which elements of original songs are altered. Covers can slightly change the original, but also may be recorded in a completely new style, with a different voice range, or with new (e.g. translated) lyrics. Furthermore, they come as parodies, self-parodies, updates, etc. However, since the term 'cover' is strictly connected with pop music I would refrain from using it while talking about *Grechuta in many voices* project. Of course, I can see many similarities between what the *Fermata* choir actually did and the idea of cover (for example some songs associated with Grechuta were actually only performed by him), yet I would argue these new versions of songs should be called arrangements. It is generally agreed that arrangements entail the change of performers (Kernfeld, 2002: 539). Gesine Schröder observed that usually it affects minimizing and reducing the number of performers, although in this particular case it was... enlarging (Schröder, 1994-1998: 1329). Malcom Boyd implicitly links preparing arrangements with the tendency to simplify the original (Boyd, 2001: 66). Although *Grechuta in many voices* cannot be regarded as a simplification of Grechuta's songs, but rather should be tagged as artistic expression inspired by Grechuta's oeuvre, or as a proof of inspirational role he had on Polish society. In fact, these arrangements of Grechuta's songs can be viewed as musical re-conceptualization of previous works "giving an existing melody musical variety" (Corozine, 2002: 3).

The last remark in this section brings us closer to the question of the role which multi-part arrangements of popular songs may play in the process of music education, both for children and young adults. As Jordania noted "to sing in parts for a group of people is generally more difficult than to sing in unison" (Jordania, 2006: 205). Hence criteria of selecting pop music to be arranged need to be carefully assembled as the the benefits of singing together are obvious: enhancing the development of harmony learning, popularizing an idea of polyphonic singing in general, listening to each other and learning how to cooperate in a group, assuming responsibility for the overall shape of the performance, etc. Multi-part arrangements of pop songs prove a valid tool in music education.

### **The Role of Pop Music in Music Education – ad vocem**

Yet there are scholars who openly resist the idea of utilizing any pop songs in the process of music education. Although the discussion on the role of pop culture and pop music in the process of education has had a long history by now, I would like to address it once again concentrating, however, on a Polish situation. This may be considered as my voice in the Polish debate concerning the



use of pop songs in music education. One of the symptomatic opinions on the subject was expressed by professor Maria Przychodzińska – the well respected expert of music education in Poland. In her 2005 article entitled *Music education today. Ideas-questions-issues* she discussed pop music giving as examples rock and what she touted as pseudo – rock music (Przychodzińska, 2005: 7–38). Her ultimate conclusion was rather negative for she saw no values in pop music, according to her pop songs should be predominantly treated as cultural texts or cultural messages. She insisted on the absence of structural (the internal features of compositions) and aesthetic values in pop music as well as the lack of originality. Taking into an account these objections, I would suggest a sort of compromise between Polish opponents and supporters of pop music in music education. While considering ideological and artistic (objective aesthetic qualities) values of pop music for music education I would argue that in the realm of Polish musical culture it is the genre of sung poetry as represented by Marek Grechuta that is as a perfect combination of all the features reserved for artistic and pop music and may be utilized even by those skeptical about the usefulness of popular music for music education. And since one of the most important issues Przychodzińska considered was the omnipresent Anglo-American influx dominating Polish market that – willy nilly – encouraged teachers to look in that direction, it is the most obvious solution to turn to domestic musical tradition.

I would like to stress that although I am personally convinced of the positive effects which multi-part singing of pop songs may bring to students I also understand the objectives raised by Przychodzińska and strongly feel that songs by Grechuta – as valuable propositions (melodically, structurally and also in respect to poetic lyrics) – not only deserve to be arranged in multi-part form but also should be popularized in schools and other institutions of music education. Thus we could propagate high artistic values thereby enabling students to learn how to sing better, to understand harmony in practice, and also encourage them to get to know more about their own cultural heritage.

### Notes

- 1 The name was a polonized version of a French term *en avant*
- 2 With *Anawa* Grechuta recorded for example 1970 *Marek Grechuta & Anawa*
- 3 In spring of 1971, with a significantly expanded lineup, the band recorded *Korowód* [*Procession*]. Fusing chamber music with folk, progressive rock with jazz, this album is regarded not only as one of the most important recordings of 20th century Polish music, but also one of the most original European pop/rock records of the early ,70s. Next they recorded *Droga za widnokręś* [*Road Beyond the Horizon*]
- 4 His rich discography includes among others such albums as: 1974 *Magia obłoków* [*Magic of the Clouds*]; 1977 *Szalona lokomotywa* [*Crazy Locomotive*]; 1979 *Pieśni M. Grechuty do słów Tadeusza Nowaka* [*Grechuta's Songs to Tadeusz Nowak's Lyrics*]; 1981 *Śpiewające obrazy* [*Singing Pictures*]; 1984 *W malinowym chruśniaku* ([*In the Raspberry Brushwood* ] ; 1987 *Wiosna – ach, to ty!* [*Spring – Oh, It's You!* ] ; 1989 *Krajobraz pełen nadziei* [*Landscape Full of Hope*]; 1993 *Jeszcze pożyjemy* [*We Will Live*]; 1994 *Dziesięć ważnych słów* [*Ten Important Words*]; 1998 *Serce* [*Heart*]; 2003 *Niezwykłe miejsca* [*Unusual Places*]

### References

- Boyd, Malcom. (2001). "Arrangement". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (vol. 2 Aristoxenus to Bax). Editor: Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers
- Choksy, Lois. (1999). *The Kodály Method I: Comprehensive Music Education*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall
- Corozine, Vince. (2002). *Arranging Music for the Real World: Classical and Commercial Aspects*. Pacific, MO: Mel Bay
- DeVries, Peter. (2001). "Reevaluating Common Kodaly Practices", In: *Music Educators Journal*. Vol. 88, # 3. Pp. 24–27
- Frisius, Rudolf. (1994–1998). "Improvisation". In: *Musik In Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. Vol. 4 Hamm-Kar. Editor: Blume, Friedrich. Kassel, Basel [u.a.]: Bärenreiter
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question*. Tbilisi: Logos
- Kernfeld, Barry. (2002). "Improvisation". In: *The New Grove Dictionary Of Jazz*. Vol. 2, Gabler-Niewood. Editor: Kernfeld, Barry. London: Macmillan Publishers
- Przychodzińska, Maria. (2005). "Muzyczna edukacja dziś. Idee-pytania-niepokoje" ("Music education today. Ideas-questions-issues"). In: *Edukacja Muzyczna (Music Education)-*. Vol. 1, #1: pp. 7–38
- Schröder, Gesine. (1994–1998). "Reduktion und Arrangement". In: *Musik In Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, (Vol. 1 A-Boy) Editor: Blume, Friedrich. Kassel, Basel [u.a.]: Bärenreiter
- Scruton, Roger. (2006). *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych (An Intelligent Person's Guide to Modern Culture)*. Wrocław: Thesaurus
- Shusterman, Richard. (1998). *Estetyka pragmatyczna–życie, piękno i refleksja nad sztuką (Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Tippett, Michael. (1980). "Towards the Condition of Music (1961)". In: *Music of the Angels*. London: Eulenburg Books
- Tsitsishvili, Nino. (2009). "National Ideologies in the Era of Global Fusions: Georgian Polyphonic Song as a UNESCO-Sanctioned Masterpiece of Intangible Heritage". In: *Music and Politics*. Vol. III, Issue 1 (Winter). Internet resources: <http://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0003.104/--national-ideologies-in-the-era-of-global-fusions-georgian?rgn=main;view=fulltext>

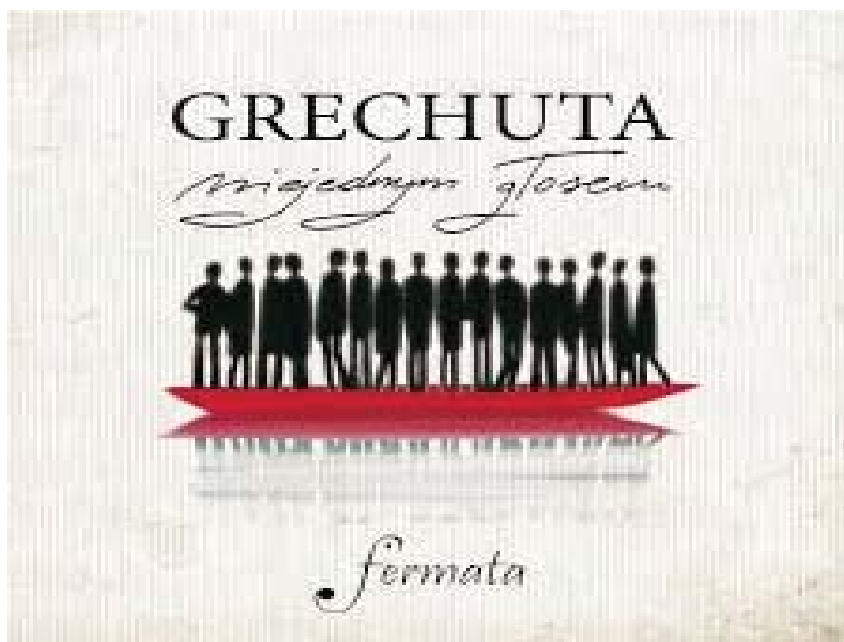
### Audio examples

1. The original version of the song *Wiosna, ach to ty (Spring, oh it's you)* by Grechuta. From his album also entitled *Wiosna, ach to ty (Spring, oh it's you)* recorded by Polskie Nagrania „Muza”, 1987
2. Arrangement of Grechuta's song *Wiosna, ach to ty (Spring, oh it's you)* by the choir Fermata. From the Album *Grechuta niejednym głosem (Grechuta in many voices)*, 2012

**სურათი 1.** კაბარე ანავა 1971 წელს (ცენტრში – მარეკ გრეჩუტა). ადამ ბუჟაკის ფოტო  
**Figure 1.** Cabaret Anawa in 1971 (Marek Grechuta in the centre). Photo by Adam Bujak



**სურათი 2.** ფერმატას ალბომი *Grechuta niejednym głosem* (გრეჩუტა მრავალ ხმაში.) 2012.  
სკალა: მისტიკ პროდაქშენი  
**Figure 2.** The album *Grechuta niejednym głosem* [Grechuta in many voices] by Fermata, Skala: Mystic Production, 2012



**სურათი 3.** გუნდი „ფერმატა“. დაარსდა 1998 წელს: ექვსი სოპრანო, ოთხი ალტი, ოთხი ტენორი და სამი ბანი – ნახევრადპროფესიონალები კიელცედან, დირიჟორი ევა რობაკი  
**Figure 3.** The choir “Fermata”. Established in 1998: six sopranos, four altos, four tenors and three basses – semiprofessionals from Kielce working under the conductor Ewa Robak



**სურათი 4.** გრეჩუტას სიმღერების ახალი არანჟირებების სია  
**Figure 4.** The list of newly arranged songs of Grechuta

Title of the song	Original music by	Lyrics by	Arranged by
Muza pomyślności /Muse of happiness	Marek Grechuta	Marek Grechuta	Jacek Sykulski
Będiesz moją Panią/ You will be my lady	Marek Grechuta	Marek Grechuta	Paweł Łukowiec
Niepewność/ Uncertainty	Jan Kanty Pawluśkiewicz	Adam Mickiewicz	Grzegorz Miśkiewicz
Motorek/Small engine	Marek Grechuta	Józef Czechowicz	Andrzej Borzym
W dzikie wino zaplątani/We are en- tangled in wild vine	Jan Kanty Pawluśkiewicz	Marek Grechuta	Andrzej Borzym
Ocalić od zapom- nienia/Save from oblivion	Marek Grechuta	Konstanty Ildefons Gałczyński	Grzegorz Miśkiewicz
Nie dokazuj/ Don't tease, my dear	Jan Kanty Pawluśkiewicz	Marek Grechuta	Grzegorz Miśkiewicz

Dni, których nie znamy/Days, which we don't know	Jan Kanty Pawluśkiewicz	Marek Grechuta	Paweł Łukowiec
Wiosna, ach to ty/ Spring oh it's you	Marek Grechuta	Marek Grechuta	Andrzej Borzym
Czy to pies, czy to bies/Is it a dog or is it a devil	Marek Grechuta	Antoni E. Odyniec and Juliusz Słowacki	Jacek Sykulski
Śpij - bajki śnij/Sleep, dream fairy tales	Marek Grechuta	Marek Grechuta	Jacek Sykulski
Pomarańcze i mandarynki/Oranges and mandarins	Jan Kanty Pawluśkiewicz	Julian Tuwim	Marcin Wawruk

მაგალითი 1. სიმღერის ო, გაზაფხულო, ეს შენ ხარ ჰანგი  
Example 1. The tune from *Spring, oh it's you* by Marek Grechuta

Dzi - siaj ra - no nie - spo - dzia - nie za - pu - ka - ła do mych drzwi,

weze-śniej niż o - cze - ki - wa - lem przy - szły te cie - plej - sze dni,

zcja - lem zniej zmo - knię - te pal - to, po - sa - dzi - lem vis a vis za - pach - nia - ło

za - ja - śnia - ło, wio - sna, ach to ty wio - sna, wio - sna, wio - sna, ach to

ty



### ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და ახალგაზრდობა (სოციოლოგიური დაკვირვების შედეგები)

შემსრულებლისა და მსმენელის ურთიერთობის პრობლემა მკვლევართა ყურადღებას კარგა ხანია იპყრობს, მაგრამ ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში მისი სხვადასხვა ასპექტი შეუსწავლელია. წინამდებარე ნაშრომი ამ ხარვეზის შევსების ერთ-ერთი მცდელობაა.

ქართული ხალხური მუსიკა დღეს ჩვენს ქვეყანაში ინტერესის ნაკლებობას ნამდვილად არ უჩივის, თუმცა, მუსიკის სხვა მიმართულებებისაგან განსხვავებით, ფოლკლორის მსმენელთა რიცხვი არც თუ ისე დიდია. ხალხურ მუსიკას დღეს საქართველოში თავისი მსმენელი ჰყავს, რომელიც, ძირითადად, ახალგაზრდა თაობის მომღერალ-მგალობლებისა და მათი მეგობრებისაგან შედგება. მათი უმეტესობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკას პირველად ტაძარში, საგალობლებით გაეცნო, შემდეგ კი ფოლკლორის აქტიური მსმენელი გახდა. ფოლკლორულ კონცერტებზე პერიოდულმა დასწრებამ გვიჩვენა, რომ განსხვავებულ აუდიტორიას აქ იშვიათად შეხვდებით. ეს ერთგვარი „ჩაკეტილი სფეროა“, სადაც შემსრულებლებიცა და მსმენელებიც, უმეტესად, ერთი და იგივე ადამიანები არიან.

ხალხური სიმღერის მსმენელთა საკითხს ეძღვნება რუსუდან წურწუმის სტატია „ქართული მრავალხმიანობა თანამედროვე სოციო-კულტურულ კონტექსტში“ (წურწუმი, 2008). სტატიაში ავტორი ქართველებს, „მრავალხმიანობისადმი დამოკიდებულების“ მიხედვით, სამ დიდ ჯგუფად ყოფს. ესენია:

1. მრავალხმიანობის მატარებლები;
2. მრავალხმიანობის მომხმარებლები და
3. მრავალხმიანობისადმი ნეიტრალურად დამოკიდებული ადამიანები.

მრავალხმიანობის მატარებლებში ავტორი იმ ადამიანებს გულისხმობს, რომლებსაც ეთნომუსიკოლოგები ეთნოფორებს ან ტრადიციის მატარებლებს ვუწოდებთ; მრავალხმიანობისადმი ნეიტრალურად დამოკიდებულ ადამიანებად მკვლევარი იმათ მიიჩნევს, ვინც გულგრილია მის მიმართ. ამ უკანასკნელთა რიცხვი, ვფიქრობ, ჩვენს ქვეყანაში ძალზე მცირეა. ყველაზე ვრცლად კი მკვლევარი მრავალხმიანობის მომხმარებლებზე საუბრობს. ამ ჯგუფს იგი ორ ქვეჯგუფად – აქტიურ და პასიურ მომხმარებლებად ჰყოფს. მრავალხმიანობის აქტიური მომხმარებლები, წურწუმის აზრით, ფოლკლორული ანსამბლების მომღერლები და ეთნომუსიკოსები არიან, პასიურ მომხმარებლებს კი მეცნიერი ფოლკლორის მსმენელებს უწოდებს. მუსიკის სოციოლოგიაში თეოდორ ადორნოსეული კლასიფიკაციის მიხედვით, რუსუდან წურწუმი ქართული ხალხური მუსიკის მსმენელებს ფოლკლორის ექსპერტებად, კარგ, განათლებულ და ემოციურ მსმენელებად აჯგუფებს (იქვე: 627-628). უნდა ითქვას, რომ ხალხური მუსიკის მსმენელთა ამგვარი (თუმცა ადორნოსეულ მეთოდზე დამყარებული) კლასიფიკაცია, ჯერჯერობით, ერთადერთია ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში. თუმცა, ჩემი

აზრით, ხალხური მუსიკის მსმენელთა სრულყოფილი კლასიფიკაცია მხოლოდ მას შემდეგ იქნება შესაძლებელი, როდესაც ფოლკლორის მსმენელი სხვადასხვა სოციალური ფენის ადამიანები, მათი „მუსიკალური გემოვნება“ და რეპერტუარი ცალ-ცალკე იქნება შესწავლილი. ამგვარი კვლევა ფოლკლორით საზოგადოების ფართო წრეების დაინტერესებასაც შეუწყობს ხელს.

ხალხური მუსიკის გაცნობა ბავშვობიდანვე უნდა დაიწყოს. ამაში საგანმანათლებლო დაწესებულებების, კერძოდ, სკოლების როლი საკმაოდ დიდია. ვფიქრობ, დღეს საქართველოში ფოლკლორის სფეროში მოღვაწე არც თუ ისე ბევრი დაწესებულებიდან, საგანმანათლებლო სფეროზე ყველაზე მეტად ორიენტირებული, ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმაა. ამ დაწესებულებას ყოველდღიურად რამდენიმე საჯარო სკოლა სტუმრობს. აქ მოსწავლეებს საშუალება ეძლევათ, გაეცნონ ქართულ ფოლკლორს და გარკვეული ინფორმაცია მიიღონ, როგორც ხალხური სიმღერის, ასევე საკრავიერი მუსიკის შესახებ.

საგანმანათლებლო სფეროს შემდგომი საფეხური უკვე უმაღლესი სასწავლებლებია. კვლევის პროცესში საგანგებოდ დავინტერესდი, თუ რამდენად იყვნენ გაცნობიერებული სტუდენტები ტრადიციული მუსიკის სფეროში. კვლევაში მონაწილეობა ოთხი უმაღლესი სასწავლებლის (ივ. ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, კავკასიის უნივერსიტეტი, ახალი უმაღლესი სასწავლებელი) 84-მა სტუდენტმა მიიღო (72% გოგონა და 28% ვაჟი). მათ უმრავლესობას (55%) საგანგებო მუსიკალური განათლება არ ჰქონდა მიღებული. სტუდენტებს დაურიგდათ სპეციალური კითხვარები, სადაც ვეკითხებოდი, უსმენდნენ თუ არა ისინი ტრადიციული მუსიკის სამი მიმართულებიდან (ხალხური, ქალაქური, საეკლესიო) რომელიმეს, თუ უსმენდნენ, რომელი იყო მათთვის პრიორიტეტული, რამდენად ხშირად იყენებდნენ მათ მოსასმენად *folk* რადიოსა და ხალხური სიმღერის სპეციალურ საიტს – *alazani.ge*. და ა.შ. უარყოფითი პასუხის შემთხვევაში, ვთხოვდი მიზეზის მითითებას.

კვლევამ საკმაოდ საინტერესო შედეგები გვიჩვენა:

კითხვაზე, უსმენდნენ თუ არა სტუდენტები ტრადიციულ მუსიკას, უმრავლესობამ (63%) დადებითი პასუხი გასცა. ტრადიციული მუსიკის სამი მიმართულებიდან პრიორიტეტები შემდეგნაირად გადანაწილდა: პირველ ადგილზე ხალხური მუსიკაა (44%), მას მოსდევს საეკლესიო (38%) და ბოლოს ქალაქური, ყველაზე დაბალი პროცენტული მაჩვენებლით (18%). ჩვენთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ისიც, თუ სად უსმენენ სტუდენტები ტრადიციულ მუსიკას. ამ შემთხვევაში, ინტერნეტსივრცე უკონკურენტო ლიდერია (31%), მეორე ადგილზეა კონცერტები (24%), შემდეგ ტაძარი (22%), რადიო (12%). ბოლო ადგილზეა იმ სტუდენტთა პროცენტული მაჩვენებელი, ვინც ტრადიციული მუსიკის მოსასმენად სპეციალურ ჩანაწერებსა და დისკებს იყენებს (11%).

საგულისხმო ფაქტია, რომ გამოკითხულ სტუდენტთა უმრავლესობას (63%) საერთოდ არ სმენია ხალხური სიმღერების საიტისა და ფოლკლორის რადიოს შესახებ. ხოლო ვისაც სმენია, მათი უმრავლესობა (57%) საერთოდ არ იყენებს მათ, ნაწილი მხოლოდ იშვიათად (28%), ხშირად კი – ძალიან მცირე ნაწილი (15%).

დავინტერესდი იმითაც, თუ რატომ არ უსმენენ სტუდენტები ტრადიციულ მუსიკას. გაირკვა, რომ გამოკითხულთა უმრავლესობა (64%) უპირატესობას მუსიკის სხვა მიმართულებებს ანიჭებს, 32-მა პროცენტმა აღიარა, რომ ტრადიციული მუსიკის მიმართულებები, უბრალოდ, არ მოსწონს. არაინფორმირებულობა მიზეზად გამოკითხულთა ძალიან მცირე – მხოლოდ 4-მა პროცენტმა დაასახელა.

ვფიქრობ, კვლევის შედეგებისთვის ყველაზე საინტერესო ის ნაწილი იყო, სადაც სტუდენტებს მათთვის ცნობილი და საყვარელი ფოლკლორული ანსამბლებისა და ხალხური სიმღერის ინდივიდუალური შემსრულებლების დასახელებას ვთხოვდი. შედეგები საკმაოდ მრავალფეროვანი აღმოჩნდა: 60 შემსრულებელს შორის იყვნენ ძველი თაობის მომღერლები (კავსაძეები, ვარლამ სიმონიშვილი), ასევე სახელმწიფო ანსამბლები („ერიოსიონი“, „რუსთავი“, „ბასიანი“), ავთენტიკურთან მიახლოებული ფოლკლორული ჯგუფები („სახიობა“, „დიდგორი“), ფოლკლორის ინდივიდუალური შემსრულებლები (ჰამლეტ გონაშვილი, ნუგზარ ფსუტური, გიორგი უშიკიშვილი); ქალაქური სიმღერის ანსამბლები („ქართული ხმები“, „შვიდკაცა“) და ინდივიდუალური შემსრულებლები (გოგი დოლიძე, ლაშა ლლონტი). გარდა ამისა, ტრადიციული მუსიკის მიმდევართა რიცხვში დასახელდნენ თანამედროვე პოპულარული მუსიკის წარმომადგენლებიც, რომელთა შემოქმედება, ხშირ შემთხვევაში, საზოგადოების მხრიდან ფოლკლორად აღიქმება, მაგალითად: მარიამ ელიაშვილი, ნინო ბაშარული, ჯგუფები „მეტეხი“, „ბანი“ „ურსა“. აგრეთვე „მგზავრები“, „33ა“, ნინო ქათამაძე და სხვ.

კვლევის შედეგებიდან ჩანს, რომ სტუდენტები ტრადიციული მუსიკის სფეროში ნაკლებად არიან გათვითცნობიერებული. მათი უმრავლესობა უპირატესობას მუსიკის სხვა მიმართულებებს ანიჭებს, ფოლკლორულად კი ისეთ ნიმუშებს აღიქვამს, რომელთაც ხშირად არაფერი აქვთ საერთო ტრადიციულ მუსიკასთან. ჩემი აზრით, ამ შემთხვევაში მთავარი პრობლემა სტუდენტების არაინფორმირებულობაა.

შევეცდები ამ პრობლემის დაძლევის შესაძლო გზებზე ვისაუბრო:

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი ბაკალავრიატის სტუდენტებს ქართული ტრადიციული მუსიკის სხვადასხვა კურსს სთავაზობს. ამ საგნების შესწავლის შემდეგ მათ გარკვეული წარმოდგენა ექმნებათ ქართულ მუსიკაზე, იღებენ როგორც თეორიულ, ასევე პრაქტიკულ ცოდნას და უფითარდებათ გარკვეული უნარ-ჩვევები. ამგვარი კურსების გავლა მუსიკის სფეროში სპეციალურ განათლებას არ მოითხოვს, ეს ნებისმიერი სპეციალობის სტუდენტისთვისაა შესაძლებელი. მსგავსი კურსების სხვა უნივერსიტეტებში დანერგვა ხელს შეუწყობს ხალხური მუსიკით ახალგაზრდების დაინტერესებას.

გარდა სპეციალური სალექციო კურსებისა, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუსიკის ცენტრის ორგანიზებით, პერიოდულად ეწყობა შეხვედრები სხვადასხვა ფოლკლორულ ანსამბლთან. სტუდენტები ეცნობიან ავთენტიკურთან მიახლოებულ ფოლკლორულ ჯგუფებს, მათ რეპერტუარს, რაც უფრო მეტად ზრდის ხალხური მუსიკის მიმართ ახალგაზრდების ინტერესს.

მოსწავლეებისა და სტუდენტების გარდა, საჭიროა აქტიურად მოხდეს ახალგაზრდების ფოლკლორით დაინტერესება. ფოლკლორის სფეროში მოღვაწე დაწესებულებებმა უნდა შეისწავლონ, თუ რა დონეზე არიან ამა თუ იმ სოციალური ფენის წარმომადგენელი ადამიანები ფოლკლორის სფეროში ინფორმირებული, მაგალითად: უსმენენ თუ არა ისინი ხალხურ სიმღერებს, რომელი ანსამბლებია მათთვის ცნობილი, რა ტიპის რეპერტუარი მოსწონთ და ა.შ. ამის შემდეგ უკვე შესაძლებელი გახდება კონკრეტული ღონისძიებების ჩატარება. ეს შეიძლება იყოს ლექცია-კონცერტები, შეხვედრები, დისკუსიები და ა.შ.

ამ საკითხებზე მსჯელობისას მივადექით ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას. ეს გახლავთ საზოგადოების მუსიკალური გემოვნების საკითხი, ანუ „რა სურს ხალხს?“ ამ დროს, „ფოლკლორის მიმწოდებელი“, შესაძლოა, გარკვეულ მცირე „კომპრომისზეც“

წავიდეს, მაგალითად: ტრადიციული მუსიკის ტრანსფორმირებული, საზოგადოებისათვის ცნობილი და მოთხოვნადი ნიმუშების ჩართვით მოახდინოს ადამიანთა დაინტერესება, ამის შემდეგ კი უკვე მოხდეს ავთენტურთან მიახლოებული ტრადიციული პროდუქციის მიწოდება.

კონცერტების, ლექციებისა და სხვადასხვა ტიპის ღონისძიებების გარდა, ფოლკლორის მსმენელთა მოზიდვის კუთხით, დღეს ყველაზე დიდი როლი მედიასაშუალებებს ენიჭება. საქართველოში ხალხური მუსიკის პოპულარიზაციის რამდენიმე წყარო არსებობს. ბოლო პერიოდში ხალხური მუსიკისადმი მიძღვნილ პროგრამებს სპეციალური სატელევიზიო გადაცემაც დაემატა. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობ, რომ მსმენელი მაინც ნაკლებად არის ინფორმირებული. საზოგადოების მხრიდან ფოლკლორულად აღიქმება პოპულარული მუსიკის ისეთი ნიმუშები, როგორიცაა *აყვავებულა არაგვზე დეკა*, *მაგნოლია*, *შენმა სურვილმა დამლია* და ა.შ. ისინი მხოლოდ მუსიკალური ენის ზოგიერთი კანონზომიერებით ემსგავსება ხალხურ სიმღერას, სხვა მხრივ კი – არაფერი აქვს ფოლკლორთან საერთო. ჩემი დაკვირვებით, სხვადასხვა სოციალურ ქსელში მსგავსი რეპერტუარის სიმრავლე საზოგადოებაში ფოლკლორისადმი ინტერესისა და მოთხოვნილების არსებობაზე მეტყველებს.

დასასრულს შეიძლება ითქვას, რომ ხალხური მუსიკით ფართო საზოგადოების დაინტერესებასა და ინფორმირებაში თანაბრად მნიშვნელოვანია მედიასაშუალებებისა და ფოლკლორის სფეროში მოღვაწე დანესებულებების როლი. ვფიქრობ, სისტემატური ფოლკლორული კონცერტები და ფესტივალები, ასევე, სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებთან შეხვედრები და ლექცია-კონცერტები აუცილებლად გამოიღებს სასურველ შედეგს და ხალხური მუსიკის მსმენელთა რიცხვს გაზრდის.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

წურწუმია, რუსუდან. (2008). „ქართული მრავალხმიანობა თანამედროვე სოცო-კულტურულ კონტექსტში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. გვ. 623–629. რედაქტორები: წურწუმია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი

**SOPO KOTRIKADZE**  
**(GEORGIA)**

**GEORGIAN TRADITIONAL POLYPHONY AND YOUTH**  
**(THE RESULTS OF SOCIOLOGICAL OBSERVATION)**

The relationship between performer and listener has attracted scholars' attention for a long time, however various aspects of such relationship has not been studied suitably in Georgian ethnomusicology. The presented work is an attempt to cover the existing gap in this area.

Today Georgian folk music does not lack interest in our country; however, unlike other branches of music the number of folk music listeners is not large. Folk music listeners in Georgia today mostly consist of young chanter-singers and their friends. Most of them became familiar with Georgian traditional music as church hymns at the church; later they became active listeners to folk music. Periodical attendance at folk music concerts has shown that a different audience is seldom encountered here. This is a kind of "closed sphere", where both performers and listeners are mostly the same people.

In Georgian ethnomusicology almost no-one has been especially interested in the subject of folk music listeners. The exception is Rusudan Tsurtsunia in her article "Georgian Polyphony in Contemporary Socio-Cultural Context" (Tsurtsunia, 2008) According to the existing "attitude towards polyphony" the author divides Georgians into three large groups:

1. Bearers of polyphony;
2. Users of polyphony; and
3. People with a neutral attitude to polyphony.

Under "users of polyphony" the author implies the people whom the ethnomusicologists call ethnophores or tradition users and "people with a neutral attitude" – those for whom Georgian polyphony is of no cultural value. I believe that in our country the number in this category is very small. The scholar extensively discusses the second category, the users of polyphony, dividing them into two subgroups: active and passive users. In Tsurtsunia's opinion active users of polyphony are ensemble singers and ethnomusicians, under passive users she implies listeners to folk music. According to Theodor Adorno's classification in the sociology of music, Tsurtsunia groups Georgian folk music listeners as folk experts, good, intelligent and emotional listeners (Tsurtsunia, 2008: 627-628). It should be said this is the only such classification of folk music listeners so far, based on Adorno's method. Though I think a perfect classification of folk music listeners will be possible only after a separate study of listeners to folk music – people of various social strata, their 'musical taste' and repertoire. Such a study might contribute to the increase of a wide audience's interest in traditional music.

Familiarization with folk music should begin from childhood. Educational institutions, namely schools, play an important role in this. Out of the few folk institutions one of the most oriented towards education is the State Museum of Georgian Folk Songs and Musical Instruments. Every day several public schools visit the Museum, where pupils have the opportunity to become familiar with Georgian folklore and obtain information on folk songs and instrumental music.



The next step is tertiary institutions. During my research I was focused on the level of students' awareness of traditional music. 84 students (72% girls and 28% boys) took part in the survey from four higher education institutions (I. Javakhishvili State University, Tbilisi State Conservatoire, Caucasian University and the New University). Most (55%) had no special musical education. They were provided with special questionnaires to find out whether they listened to one of the three branches of traditional music (folklore, urban music, sacred music), which one was given priority, how often they listened to folk radio and visited a special site of folk music ([alazani.ge](http://alazani.ge)) etc. In the case of a negative answer, they were asked to specify the reason. The survey yielded very interesting results.

When asked whether the students listened to traditional music, the majority (63%) gave a positive answer. From the three branches of traditional music, priorities were distributed as follows: first place - folk music (44%), second place - sacred music 38% and third – urban music 18%. We were also interested in where the students listened to traditional music. In this respect the internet was a leader (31%), concerts came second (24%), then came church (22%), and radio (12%); the percentage of students who used special records and CDs was the lowest (11%).

It is worth noting that the majority of the survey participants (63%) had never heard about the folk songs site and folk radio, while the majority of those who had heard of them (57%) never used them, some of them used them rarely (28%), and the number of those who listened often was very small (15%).

I also wanted to know why the students did not listen to traditional music. It turned out that the majority of respondents (64%) preferred other kinds of music, 32% stated that they just do not like traditional music. Lack of information was named by a very small number of students – 4%.

In my opinion, the most interesting portion of the research was when I asked students to name the favourite folk groups and individual folk singers known to them.. The results were quite diverse: among the 60 named singers, there were representatives of the old generation (The Kavsadzes, Varlam Simonishvili), State Ensembles (“Erisioni”, “Rustavi”, “Basiani”), folk groups which are close to authentic performance (Sakhioba, Didgori), folk singers (Hamlet Gonashvili, Nugzar Fsuturi, Giorgi Ushikishvili); urban folk groups (“Kartuli Khmebi”, “Shvidkatsa”) and urban folk singers (Gogi Dolidze, Lasha Ghlonti). In addition, among the followers of traditional music the representatives of contemporary pop music were named too, whose music is mostly perceived by people as folk music, e.g. Mariam Eliashvili, Nino Basharuli, the groups “Metekhi”, “Bani”, “Ursa”, also “33a”, Nino Katamadze and others.

According to the survey results, students are not well aware of the sphere of traditional music. The majority prefers other kinds of music. Some of them perceive samples that have nothing in common with traditional music as examples of folk music. In this regard, the main problem is lack of information.

I will attempt to spell out the possible ways to overcome this problem:

Bachelor students of Ilia State University are offered various courses in Georgian traditional music. Studying these subjects help them have opinions about Georgian music: they get theoretical as well as practical knowledge and develop certain skills. Taking such courses in music does not demand special education, which makes them acceptable for any student. The introduction of similar courses at other universities would contribute to the growth of the young people's awareness and interest in folk music.

Alongside special courses of lectures, the Music Centre of Ilia State University periodically

organizes meetings with different folk ensembles. The students become familiar with folk ensembles that are closer to authentic performance and their repertoire, which also helps to increase their interest in folk music.

It is also necessary to increase the interest of young people in folk music, besides pupils and students. I believe institutions of folklore should by all means establish close contact with various layers of society. In the first place, they should study the level of information in folklore of people from various social strata, for instance: whether they listen to folk songs, which folk ensembles they know, what kind of repertoire they like, etc. After this it will be possible to carry out specific actions; this could be lecture-concerts, meetings, discussions, etc.

When discussing these issues we came to a very significant topic – society's musical taste or "What do people want?" At this time the "folklore provider", may compromise a bit, for instance: attract people's interest to the transformed examples of traditional music by the inclusion of the examples - known and demanded by the society, followed by the supply of the traditional product approximated to the authentic.

Besides concerts, lectures and various events, today's mass media plays a most significant role attracting listeners. There are several sources for the popularization of folk music in Georgia. Lately a special TV program has been added to folk music programs. Despite this, I think listeners are still less informed. Society takes pop songs such as *Aqvavebula Aragvze Deka*, *Magnolia*, *Shenma Survivalma Damlia*, etc, as well as the repertoire of the singers like Davit Kenchiashvili, Mariam Elieshvili and other pop singers as folk examples – songs that resemble folk songs only by some regularities of musical language, otherwise they have nothing in common with folklore. The abundance of such a repertoire in the social network testifies to society's demand and interest in folklore.

In conclusion it can be said that the role of the media and folk institutions is equally important to increase the interest and level of information of a wide audience in folk music. I think systematic folk concerts and festivals, as well as meetings with the representatives of different social layers, and lecture-concerts, will by all means yield the desired results and help increase the interest and the number of folk music listeners.

### References

Tsurtsunia, Rusudan. (2008). "Georgian Polyphony in a Modern Socio-Cultural Context". In: *The IV International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 630–636. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Translated by *Liana Gabechava*

## აუდიომაგალითების სია

### 01. გორდანა გლაგოვეჩი (სარგეთი)

1. *Ked' sa Kristus narodil* (როდესაც ქრისტე იშვა). CD *Ježiši mój, zachrań ma* (ჩემმა ქრისტემ გადამარჩინა). სლოვაკური ევანგელისტური ეკლესია პადინა (სერბეთი)
2. *Zaznej pieseň* (მოდო, მოვისმინოთ სიმღერა). CD *Bud'me láskou spojení* (სიყვარულით ვიზრუნოთ). სლოვაკური ევანგელისტური ეკლესია სელენჩაში (სერბეთი). ჩანერილია 2007 წლის მარტში სლოვაკურ ევანგელისტურ ეკლესიაში სელენჩაში (სერბეთი)
3. *Hospodine, Bože náš* (ო, ღმერთო ჩვენო). CD *Nabožnij spev mojej duše*. მელოდიები და ტექსტი: დოქტორი ფრ. იან ვალენტი. ჩანერილია 2012 წლის მარტსა და აპრილში ნოვი სადში (სერბეთი)
4. *My sme ruky Božie* (ღვთის ხელში ვართ). CD *Pane, počuj mój hlas!* (ღმერთო შეისმინე ჩემი ხმა! სლოვაკეთის ევანგელისტური ეკლესიის ახალგაზრდული გუნდი პადინაში (სერბეთი)

### 02. ქრისტარ ირგენს-მოლერი (ღანია)

1. ე.წ. „სტანდარტული“ სიმღერა. ჩანერილია სოფ. მონდემში, 1964 წ.
2. სიმღერა ჩანერილია ჟონჩიგალში ედელბერგის ცოლის მიერ, 1964 წ.
3. სიმღერა ჩანერილია ვაიგალში ედელბერგის ცოლის მიერ, 1970 წ.
4. რიტმული სიმღერა ჩანერილია ვაიგალში ედელბერგის ცოლის მიერ, 1970 წ.

### 03. მარინა კვიჟინაძე (საქართველო)

1. *შარათინ* (აფხაზური სანესო, საქორწილო ფერხული) – ძუკუ ლოლუას მიერ ამ სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტიდან შედგენილი სასცენო ნიმუში, ასრ. დასავლეთ საქართველოს მომღერალთა გუნდი, ლოტბარი რემა შელეგია. სოლისტი ნოკო ხურცია, 1940-იანი წლების საარქივო ჩანაწერი. აღებულია CD-დან: *ქართული და აფხაზური ხალხური სიმღერები (XX საუკუნის 30-იანი წლების უნიკალური ჩანაწერები)*, 2005. გამოცემული ქართული ხალხური საერთაშორისო ცენტრის, ათენის ქართული ინსტიტუტისა და ბერძნულ-ქართული ასოციაცია „დიოსკურიის“ მიერ

### 04. თამაზ ბაბისონია (საქართველო)

1. ბუნუნის ხალხის პასიბუტბუტი <https://www.youtube.com/watch?v=X2cYeIr3zCQ>
2. ტიბეტური სფეროთა მუსიკა „მომღერალი თასები“ <https://www.youtube.com/watch?v=Bcka0wrn1ok>
3. მონღოლური ჰომეი <https://www.youtube.com/watch?v=A1KzgJAvS8M>
4. ავსტრალიური დიჯერეიდუ <https://www.youtube.com/watch?v=VgwsGjRk61M>

5. ტიბეტი. ბუდისტური ფსალმოდია <https://www.youtube.com/watch?v=G4jAQrHPHFw>
6. ქართული ხალხური სიმღერა ჩაკრულო <https://www.youtube.com/watch?v=4sWsuc223uk>
7. ბუდისტური მანტრა აუმ <https://www.youtube.com/watch?v=eW0xSVw2gXc>
8. ხანტი-მანსური ვარგანი თუმრანი <https://www.youtube.com/watch?v=PDqC42oR9oo>
9. უკრაინული სიმღერა Ой, давно-давно <https://www.youtube.com/watch?v=wAfBO9vMwt4>
10. ქართული ნადური სიმღერა ჯიქურაი <https://www.youtube.com/watch?v=AeCvRg0vb0>

#### 05. ნინო ნაპაშვიძე (საქართველო)

1. ქრისტე აღდგა – დასავლურქართული კილო, აღდგომის საგალობელი. 1917. ფუხჰაიმი. ასრ. ალექსანდრე კორკელია, ერმილე კურავა და ვასილ ხუბულავა
2. ალიფაშამ გვიღალატა – ჭარულ-გურული, ეპიკური. 1917. მიუნსტერი. ასრ. ათანასე გეგელია
3. ალიფაშა – აჭარულ-გურული, ეპიკური. 1918. ზაგანი. ასრ. დომენტი გოგუაძე, ვიქტორ მეგრელიშვილი და გრიგოლ ხორავა
4. ნამგალო – კახური, შრომის. 1918. ზაგანი. ასრ. სარდიონ გოგელია, დომენტი გოგუაძე, ვარდენ დადიანი, თეოდორე თარგამაძე, კალისტრატე კანკავა, ვიქტორ მეგრელიშვილი, მიხეილ ქირია, ნიკოლოზ ყაზბეგი, პლატონ შერვაშიძე და გრიგოლ ხორავა
5. ჩვენი ცხოვრება – ქალაქური, სუფრული. 1917. ფუხჰაიმი. ასრ. ალექსანდრე კორკელია, ერმილე კურავა და ვასილ ხუბულავა
6. ორთავ თვალის სინათლე – ქალაქური, ლირიკული, სატრფიალო. ახლავს განმარტება – ტუსადის სიმღერა. 1916. მანჰაიმი. ასრ. გიორგი ნალეკრიშვილი (ნარეკლიშვილი)

#### 06. ოთარ კაპანაძე (საქართველო)

1. ფერხისა – გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი, „პირიმზის“ სალოცავი. 22 მაისი, 2012 წ. სოლისტი – თედო ბექაური (ხევისბერი), ბანი – ოთარ კაპანაძე (ჩამნერი). საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი (შემდგომში – სფსცა)
2. ფერხისა – გუდამაყარი, „სალმრთო მაღალის“ სალოცავი. 22 ივლისი, 2012 წ. დამწყები – ნოდარ აფციაური (ხევისბერი). სფსცა
3. ფერხისა – ფშავი, ბერი კოპალას სალოცავი. 28 ივლისი, 2012 წ. დამწყები – იოსებ კოჭლიშვილი (ხევისბერი). სფსცა
4. ფერხისა – მთიულეთი, სოფ. ჩიტაურები. 24 ნოემბერი, 2012 წ. ასრულებენ: ლადო, არჩილ, გიორგი და გოგი გოგიშვილები. სფსცა
5. ჯვარი წინასა – მთიულეთი, სოფ. ჩიტაურები. 24 ნოემბერი, 2012 წ. ასრულებენ: ლადო, გიორგი, არჩილ და გოგი გოგიშვილები. სფსცა

6. ჭონა – მთიულეთი, სოფ. ქვეშეთი. 27 აპრილი, 2012 წ. ასრულებენ: თამარ და რუსუდან ნარიმანიძეები. სფსცა
7. ჭონა – მთიულეთი, სოფ. ლაკათხევი. 27 აპრილი, 2012 წ. სამივე ხმას ასრულებს ელისაბედ ჯერმიზაშვილი (წარმოშობით სოფ. წკერედან). სფსცა
8. ჭონა – მთიულეთი, სოფ. ჩიტაურები. 24 ნოემბერი, 2012 წ. ასრულებენ: გიორგი, გოგი, არჩილ და ლადო გოგიშვილები. სფსცა
9. ჭონა – მთიულეთი, სოფ. ცხვედიეთი, 28 აპრილი, 2012 წ. სამივე ხმას ასრულებს თედო აფციაური. სფსცა
10. ფერხისა (რისუდარაღე) – მთიულეთი, სოფ. ლაკათხევი. 27 აპრილი, 2012 წ. ასრულებენ: ცოლ-ქმარი ვალერიან ქარჩაიძე (მთქმელი) და ელისაბედ ჯერმიზაშვილი (მოდახილი) და ოთარ კაპანაძე (ბანი, ჩამწერი). სფსცა
11. კაფია – მთიულეთი. 27 აპრილი, 2012 წ. ასრულებენ: გრიშა ნარიმანიძე (სოლისტი), პავლე ბურდული (სოლისტი) და გელა ბურდული (ბანი) სოფ. ქვეშეთიდან. სფსცა
12. კაფია – გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი. 28 აგვისტო, 2012 წ. ასრულებენ: გრიშა, რეზო და ივანე ჩოხელები. სფსცა
13. შაირები (ფანდურის თანხლებით) – დუშეთის რ-ნი, სოფ. დავათი. 21 მარტი, 2012 წ. ასრულებს ილია ვარდიშვილი. სფსცა
14. სიმღერა თუშურ ჰანგ ზე – ხევსურეთი, სოფ. არდოტი. 10 ივნისი, 2012 წ. ასრულებს ძილო ზვიადაური. სფსცა
15. სიმღერა გარმონის თანხლებით – მთიულეთი, სოფ. ქვეშეთი. 26 აპრილი, 2012 წ. ასრულებენ: ჯემალ ბენიაიძე (მთქმელი და გარმონზე შემსრულებელი) და ფატიმა ბექაური (მოდახილი). სფსცა
16. ქეთო მიდის წყალზედა – მთიულეთი, სოფ. ჩიტაურები. 24 ნოემბერი, 2012 წ. ასრულებენ: ლადო, გიორგი, არჩილ და გოგი გოგიშვილები. სფსცა
17. შატილის ცასავით (ბალალაიკის თანხლებით) – დუშეთის რ-ნი, სოფ. საშაბურო. 23 მარტი, 2012 წ. ასრულებს მამუკა ალუდაური (სოფ. ხამხატიდან). სფსცა
18. გიორგი ბასილაშვილის საავტორო სიმღერა (ქრომატიული ფანდურის თანხლებით) – გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი. 28 აგვისტო, 2012 წ. ასრულებს გიორგი ბასილაშვილი (ქ. დუშეთიდან). სფსცა
19. ქალაქური სიმღერა (გარმონის, დუდუკისა და დოლის თანხლებით). გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი. 28 აგვისტო, 2012. ასრულებენ თიანელები: გოჩა ჩოხელი (მთქმელი და გარმონზე შემსრულებელი), ჯემალ ცხაოშვილი (დუდუკი) და ამირან მოსახლიშვილი (დოლი). სფსცა



#### 07. გია გალაშვილი (საძარტველო)

დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში:

1. *მითვლა ლივლივზე* – ონის რ-ნი, სოფ. გლოლა. ჩამწერი მინდია ჟორდანია, 1962. ასრ. ნატაშა ბიძიშვილი. საექსპედიციო ფირი № 145-02
2. *მითვლა ფრინველზე* – ონის რ-ნი, სოფ. გლოლა. ჩამწერი მინდია ჟორდანია, 1962. ასრ. ბიძიშვილი. საექსპედიციო ფირი № 145-03
3. *გუთანზე დატირება* – ყვარლის რ-ნი, სოფ. ენისელი. ჩამწერი მინდია ჟორდანია, 1963. უცნობი შემსრულებელი. საექსპედიციო ფირი № 151-18
4. *გონჯაობა* – ყვარლის რ-ნი, სოფ. ენისელი. ჩამწერი მინდია ჟორდანია, 1963. უცნობი შემსრულებელი. საექსპედიციო ფირი № 151-17
5. *გონჯა* – ყვარლის რ-ნი, სოფ. გავაზი. ჩამწერი გრიგოლ ჩხიკვაძე, 1955. უცნობი შემსრულებელი. საექსპედიციო ფირი № 32-1
6. *გრგვინვა* – თელავის რ-ნი, სოფ. ლაფანყური. ჩამწერი კახი როსებაშვილი. 1964. ასრ. იაკობ ნაყური. საექსპედიციო ფირი № 161-21
7. *მთიბლური* – თიანეთი, სოფ. საჭურე. ჩამწერი მინდია ჟორდანია. 1959. ასრ. ჭინჭარაული. საექსპედიციო ფირი № 77-14

#### 08. ნინო კალანდიაძე-მასხარაძე (საძარტველო)

საგალობლებს ასრულებს პოლიკარპე ხუბულავა. ჩანაწერები ინახება ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში

1. *მერცხალო, მშვენიერო* – ზედა ხმა
2. *მერცხალო, მშვენიერო* – შუა ხმა
3. *მერცხალო, მშვენიერო* – ბანი
4. *მერცხალო, მშვენიერო* – სამი ხმის გაერთიანების მცდელობა
5. *ქრისტე აღდგა* – ზედა ხმა
6. *ქრისტე აღდგა* – შუა ხმა
7. *ქრისტე აღდგა* – ბანი
8. *ქრისტე აღდგა* – სამი ხმის გაერთიანების მცდელობა
9. *შენ ხარ ვენახი* – ზედა ხმა
10. *შენ ხარ ვენახი* – შუა ხმა
11. *შენ ხარ ვენახი* – ბანი
12. *შენ ხარ ვენახი* – სამი ხმის გაერთიანების მცდელობა

## 09. ზაალ წერეთელი, ლევან ვეშაპიძე (საძარტველო)

1. ფრაგმენტი საგალობლიდან *დღეს ცხოვრებისა*. ასრულებს არტემ ერქომაიშვილი. ჩამწერი კახი როსებაშვილი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (1966)
2. ფრაგმენტი საგალობლიდან *სიტყვისა ღვთისა*. ასრულებს არტემ ერქომაიშვილი. ჩამწერი კახი როსებაშვილი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (1966)
3. I ფრაგმენტი საგალობლიდან *მოციქული*. ასრულებს ჯერ არტემ ერქომაიშვილი (1966), შემდეგ ანზორ ერქომაიშვილი, ბადრი თოიძე და არტემ ერქომაიშვილი, ტელე-რადიო დეპარტამენტის არქივი (1960)
4. II ფრაგმენტი საგალობლიდან *მოციქული*. ასრულებს ჯერ არტემ ერქომაიშვილი (1966), შემდეგ ანზორ ერქომაიშვილი, ბადრი თოიძე და არტემ ერქომაიშვილი, ტელე-რადიო დეპარტამენტის არქივი (1960)
5. ფრაგმენტი საჩონგურო დასაკრავიდან *იადონი*. ასრულებს იუსუფ ვერულიძე. ჩამწერი მინდია ჟორდანიას. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (1972)

## 10. გიორგი კრავეიშვილი (საძარტველო)

თამაზ და გიორგი კრავეიშვილების მიერ ჩანერილი აუდიომასალა; მოპოვებულია ექსპედიციაში, რომელიც დაფინანსებული იყო რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ, 2013–2014 წლების დოქტორანტურის საგანმანათლებლო პროგრამების საგრანტო კონკურსში გიორგი კრავეიშვილის მიერ წარდგენილი გრანტის „თურქეთში მცხოვრები ქართველების მუსიკალური ფოლკლორი“ საფუძველზე

**ლაზეთი**

1. შრომის სიმღერა *ჰეამო*. სოლისტები: ილია აბდულიში და ასმათ თანდილავა. ჩანერილია ბათუმის რაიონის სოფელ სარფში, 1963 წელს, გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ. ქმშლ არქივი, ფირი 157 №2
2. *ჰეანა* (ფრაგმენტი). შრომის სიმღერა. შემსრულებლები უცნობია. ჩანერილია გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ, ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ სარფში, 1973 წელს. ქმშლ არქივი, ფირი 206 №9
3. სიმღერა გუდის თანხლებით. უკრავს ჯანერ ფანლაგი, მაღალ რეგისტრში მღერის აიჰან ალთეჟინ, დაბალში კი – თასინ ოჯაქლუ. ჩანერილია ქალაქ არდაშენში 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილის და ნაზი მემიშიშის მიერ
4. საცეკვაო სიმღერა ქამანჩის (ე. წ. ლაზური *ჭილილი*) თანხლებით. ასრულებს მურათ სერინ. ჩანერილია 2014 წელს, ქალაქ არდაშენში, გიორგი კრავეიშვილისა და ნაზი მემიშიშის მიერ
5. *პონტოს ბერძნული*. დასაკრავი ცაბოუნაზე, დისკიდან *Songs of Pontus. Recordings of 1930*. დისკი მეორე, №33. ბერძნული ანოტაციით

6. პონტოს ბერძნული. დასაკრავი ქამანჩაზე, დისკიდან *Songs of Pontus. Recordings of 1930*. დისკი პირველი, №13. ბერძნული ანოტაციით
7. აჭარული ცეკვა *შემოსარები*. სრულდება დოლსა და ჭიბონზე. ჩანერილია 1958 წელს ვლადიმერ ახოზაძის მიერ. ჩანერის ადგილი და შემსრულებელი უცნობია. ქმშლ არქივი, ფირი 64 №8
8. რაჭული მესტირული დალოცვა გუდასტვირზე. ასრულებს შალვა ჯაფარიძე, ჩანერილია ქალაქ ონში 1967 წელს გრიგოლ ჩხიკვაძისა და ივეტ გრიმოს მიერ. ტმკსც-ის არქივი
9. ქართლური ბერიკული დასაკრავი გუდასტვირზე. ასრულებს გიორგი მიჩიგიგაური. ჩანერილია 1964 წელს მცხეთის რაიონის სოფელ მისაქციელში კახი როსებაშვილის მიერ. ქმშლ არქივი, ფირი 163 №4

### შავშეთი

10. თურქულენოვანი საქორწილო სიმღერა აკორდეონის (*მუზიყა*) თანხლებით. უკრავს ნაჯი ალთუნი, მღერის მურსელ ალთუნი. ჩანერილია შავშეთის რაიონის სოფელში სვირევეანში (Dutlu) 2014 წელს, გიორგი კრავეიშვილის მიერ

### ტაო

11. *სახუმარო* (სიმღერა ბალზე, სავარაუდოდ, სრულდებოდა ბლის კრეფის დროს). ასრულებენ ჰუსეინ იაზიჯი და ნურეტინ ენიდუია. ჩანერილია იუსუფელის რაიონის სოფელ ქობაქში (Yüksekoba) 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილის მიერ
12. *სახუმარო*. ასრულებს აჰმედაი ბახასოღლი. ჩანერილია იუსუფელის რაიონის სოფელ პატარა ხევეკში (Bıçakçılar) 2014 წელს, გიორგი კრავეიშვილის მიერ
13. თურქულენოვანი ტაოური ლირიკული სიმღერა, გამრავალხმიანებული ონურ სარიკაიას (კაცაძე) მიერ. ასრულებენ იზირ (სოლისტი) და ონურ (ბანი) სარიკაიები (კაცაძე). ჩანერილია იუსუფელის რაიონის სოფელ ქობაქში (Yüksekoba) 2014 წელს, გიორგი კრავეიშვილის მიერ. აღებულია ჟურნალ მუსიკის 2014 წლის №4 ნომრის კომპაქტდისკიდან (ბილიკი 18)

### აჭარა

14. ნანინა. ჩანერილია 1968 წელს ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიეში, პიტერ გოლდის და აჰმედ ოსკან მელაშვილის მიერ. აღებულია პიტერ გოლდის 1972 წლის ფირფიტიდან *Georgian Folk Music from Turkey* №5

### საინგილო (ჰერეთი)

15. დატირება. ჩანერილია უშუალოდ პანაშვიდზე ქალაქ კახში (კაკი) 2010 წელს მალხაზ ნუროშვილის მიერ. შემსრულებლები უცნობია

16. ქალმანი და წინდა. სახუმარო. ასრულებს ზაქათლის რაიონის სოფელ ალიაბადში (ელისენი) დაბადებული მამა სვიმონ აბრამიშვილი. ჩანერილია თბილისში 2013 წელს გიორგი კრავეიშვილისა და მართა ტარტარაშვილის (თარხნიშვილი) მიერ
17. ტიტლიინ ყოჩ (აინონა-დაინონა). ბავშვური სათამაშო. ასრულებს ანზორ კაციაშვილი. ჩანერილია 2012 წელს ბელაქნის რაიონის სოფელ ითითალაში, მართა ტარტარაშვილისა (თარხნიშვილი) და გიორგი კრავეიშვილის მიერ

#### 11. ნინო ნანიშვილი (საქართველო)

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების 2013–2014 წლების საექსპედიციო მასალა (დედოფლისწყარო, კახეთი). დაცულია უნივერსიტეტის აუდიოარქივში:

1. საჭიდაო – ასრულებენ შოთა ხარაზიშვილი (დოლი), შარიბეგ ტეფნაძე (ზურნა), გოჩა მგელაძე (დუდუკი). ხაშურის რაიონი, სოფელი ქლევი
2. არ მეშინია – მღერის და გიტარაზე უკრავს რუსლან ცინცაძე
3. ო, რა დიდებული ხარ, იესო – მღერის და სინთეზატორზე უკრავს გენადი გელაძე
4. აქე სულო ჩემო – მღერის და სინთეზატორზე უკრავს გენადი გელაძე
5. როგორ გადაგიხადო მადლობა – მღერის და გიტარაზე უკრავს რუსლან ცინცაძე
6. ნუ დაღონდები – მღერის და ფანდურზე უკრავს ნანა უძილაურ

#### 12. სანუბარ ბაგიროვა (აზერბაიჯანი)

1. გიულიანაქ მამადოვა, *Beste-nigar/Chahargah* (მულამის მელოდიების ქარავანი). აზერბაიჯანული ტრადიციული მუსიკა, გამოცემაზე მუშაობდა სანუბარ ბაგიროვა. ტურინი, 2012, Felmay Records, fy 8196, 1 CD
2. ალიმ ქაზიმოვი, *Zil baiaTi Siraz*, ალიმ ქაზიმოვი. აზერბაიჯანი. L'art du Mugham, პარიზი, 1997, OCORA C 560112, 1 CD
3. გოჩაგ ასკაროვი, *Dastgah zabul Segah*. გოჩაგ ასკაროვი. აზერბაიჯანული ტრადიციული მუსიკა, გამოცემაზე მუშაობდა სანუბარ ბაგიროვა. ტურინი, 2012, Felmay Records, fy 8183, 1 CD.
4. ალიმ ქაზიმოვი, *Zarbi Uzzal*. ალიმ ქაზიმოვი. აზერბაიჯანი. L'art du Mugham, პარიზი, 1997, OCORA C 560112, 1 CD
5. ალიმ ქაზიმოვი, შჰირვან შჰიკესტესი. ალიმ ქაზიმოვი. სიყვარულის ღრმა ოკეანე, მაინის ფრანკფურტი, 2000, Network 34.411, 1 CD

### 13. აბლულა აპატი (თურქეთი)

1. ქამანჩის ფართოდ გავრცელებული წყობა და სმენითი ინტერვალები, ქამანჩაზე დაკვრის დიდოსტატის ოსმან პიკოლოღლუს შესრულებით, სიქსარა ხორონი, 1929, ჩანერილია სტამბულის კონსერვატორიის მიერ
2. თულუმის წყობის ნიმუში, ჰასან სიოზერი, 1950-იანი წლები, ყარადენიზის აუდიოარქივი
3. დაკვრის ახალი ტექნიკის მაგალითი. ერქან ქეთენჯი, ელექტრო ქამანჩა, 2014 ყარადენიზის აუდიოარქივი

### 14. სპიმონ (ჰიქი) ჯანგულაშვილი (საქართველო)

1. *Codice Calixtino – Codex Calixtinus – Cunctipotens genitor Deus* – მიაწერენ პაპ კალიქსტინუს II-ს, შუა საუკუნეების სამხმინი პოლიფონიის ერთ-ერთი პირველი ცნობილი ნიმუში ([https://en.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus)). ნიმუში აღებულია ინტერნეტ-გვერდიდან: [https://www.youtube.com/watch?v=qnoe2\\_AmXoQ](https://www.youtube.com/watch?v=qnoe2_AmXoQ)
2. *Organum – Congaudeant Catholici* – მიაწერენ მაგისტრ ალბერტუსს პარიზიდან, შუა საუკუნეების სამხმინი პოლიფონიის ერთ-ერთი პირველი ცნობილი ნიმუში. [https://en.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus). ნიმუში აღებულია ინტერნეტ-გვერდიდან: <https://www.youtube.com/watch?v=d5nKx8m0F6Q>
3. *Verbum Patris Umanatur* – XII საუკუნის ორხმინი მელიზმატიკური ორგანუმი. ნიმუში აღებულია <https://www.youtube.com/watch?v=ShNPEnkqCcA>
4. *კახტანგ მეფე* (ქართლი). CD: ქართული ხალხური სიმღერა. ანსამბლი „რუსთავი“ (CD-VI, #7). 2009 წ.
5. *ვისია, ვისია* (ქართლი). CD: 380 ქართული ხალხური სიმღერა. ანსამბლი „რუსთავი“. 2015 წ.
6. *ქართლური მაცრული*. CD: 380 ქართული ხალხური სიმღერა. ანსამბლი „რუსთავი“. 2015 წ.
7. *ქართლური მაცრული*. CD: 380 ქართული ხალხური სიმღერა. ანსამბლი „რუსთავი“. 2015 წ.
8. პეროტინი. სამმაგი ორგანუმი *Pascha nostrum immolatus*. XII-XIII ს.ს. <https://www.youtube.com/watch?v=ba5LXi760D8&feature=youtu.be&t=5m37s>
9. *დაღაცათუ ნებსით თვისით*. აღდგომის კონდაკი. ხმა 8. შემოქმედის სკოლა. CD I. თბილისის წმიდა სამების კათედრალის საპატრიარქო გუნდი [2012]
10. *შენ გიგალობთ* (ქორიძე, 1895: 124). წირვის ექვარისტიული კანონის საგალობელი. გელათის სკოლა, „გამშვენებული“. CD I. თბილისის წმიდა სამების კათედრალის საპატრიარქო გუნდი [2012]

### 15. მალხაზ ერძვანიძე (საქართველო)

1. სალამურის წყობა და კილოური მოდულაცია სალამურზე
2. ორტეტრაქორდიანი ძირითადი ბგერათრიგი – შერწყმული კილო
3. გაყოფილი კილო



## 4. სრულყოფილი კილო

5. დორიული კილოს ქართული მაჟორული მიხრილობა ორტეტრაქორდიან გაყოფილ კილოში. საგალობელი წმინდაო მონამეო. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში
6. საგალობელი განათლდი, განათლდი. გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში
7. რაჭული ხალხური სიმღერა მაყრული ჩხიკვაძე-გრიმოს ექსპედიციიდან, 1967. ნოტებზე გადაღებული მ. ერქვანიძის მიერ. დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის არქივში
8. ხუთსაფეხურიანი ფრაზები ერთი კილო-ტონალობის ფარგლებში, განლაგებული სხვადასხვა საფეხურზე

## 16. ტერეზია ჯუკროვი (ხორვატია)

1. ტარანკანიე – ასრულებენ მათე ქრსტინიჩი და იოსიპ მარიჩიჩი, ჩანერილია სტარა ბაშკაში, კუნძული კრკ, ხორვატია, 1995
2. სოპელა – უკრავენ ივან რადიჩი და ივან პავაჩიჩი იეკალიჩევი, ჩანერილია გოსტინიაკში, დობრინი, კუნძული კრკ, ხორვატია, 1995
3. ისტრიული სიუიტა – ივან მატეტიჩ-რონჟოვის საფორტეპიანო ნაწარმოებები, ასრულებს ტერეზია ჯუკროვი. ჩანერილია რუტგერსის უნივერსიტეტში. ნიუბრუნსვიკი, აშშ. 2011, მარტი:
  - 3.1. ხარები ტოვებენ სოფელს;
  - 3.2. ბრძოლა/დაბრუნება ისტრიაში;
  - 3.3. ბანაკში/ლირიკული მელოდია;
  - 3.4. ერთიანობა მოძრაობაში/დილის სიმღერა და მარში
4. ნანა – ასრულებს ტერეზია ჯუკროვი, ჩანერილია რუტგერსის უნივერსიტეტში. ნიუ-ბრუნსვიკი, აშშ. 2011, მარტი
5. ჩიტების ნადიმი – ასრულებს ტერეზია ჯუკროვი, ჩანერილია რუტგერსის უნივერსიტეტში. ნიუ-ბრუნსვიკი, აშშ. 2011, მარტი

## 17. ანა პიოტროვსკა (პოლონეთი)

1. სიმღერის *Wiosna, ach to ty* (ო, გაზაფხულო, ეს შენ ხარ) ორიგინალური ვერსია გრეჩუტას შესრულებით, ამავე სახელწოდების ალბომიდან. ჩანერილია 1987 წ. Nagrania “Muza”-ს მიერ
2. სიმღერა *Wiosna, ach to ty* (ო, გაზაფხულო, ეს შენ ხარ) გუნდ ფერმატას არანჟირებით. ალბომიდან *Grechuta niejednym głosem* (გრეჩუტა მრავალ ხმაში), 2012

## LIST OF AUDIO EXAMPLES

### 01. GORDANA BLAGOJEVIĆ (SERBIA)

1. *Ked' sa Kristus narodil (When Christ was born)*. CD *Ježiši môj, zachráň ma (My Jesus, save me)*. Choir of the Slovak Evangelical Church in Padina (Serbia)
2. *Zaznej pieseň (Let the song be heard)*. CD *Bud'me láskou spojení (Let the song be heard)*. Choir of the Slovak Evangelical Church in Selenča (Serbia). Recorded in March 2007 in the Slovak Evangelical Church in Selenča (Serbia)
3. *Hospodine, Bože naš (O Lord our God)*. CD *Nabožnij spev mojej duše*. Author of the melodies and texts: Dr. Fr. Jan Valent. Recorded in March and April 2012 in Novi Sad (Serbia)
4. *My sme ruky Božie (We are the hands of God)*. CD *Pane, počuj môj hlas! (Lord, hear my voice)*. Jouth Choir of the Slovak Evangelical Church in Padina (Serbia)

### 02. CHRISTER IRGENS-MØLLER (DENMARK)

1. The “standart” song, recorded in the village of Mondesh by wife of Edelberg, 1964
2. The song recorded in the village of Zhöñchigal by wife of Edelberg, 1964
3. The song recorded in the village of Vaigal by wife of Edelberg, 1970
4. The rhythmic chant recorded in Waigal by wife of Edelberg, 1970

### 03. MARINA KVIZHINADZE (GEORGIA)

1. *Sharatin* (Abkhazian ritual, wedding round dance) – a stage example created by Dzuku Lolua from different variants of the song. Performed by West Georgian choir directed by Rema Shelegia, soloist Noko Khurtsia, archival recording of the 1940s. Taken from the CD: *Georgian-Abkhazian folk Songs (unique recordings of the 1930s)*, 2005. Released by the International Centre for Georgian Folk Song, Athen's Georgian Institute, and Hellinic-Georgian association “Dioskuria”

### 04. TAMAZ GABISONIA (GEORGIA)

1. *Posibutbut*. Bunun Men's Choir. <https://www.youtube.com/watch?v=X2cYeIr3zCQ>
2. *The Music of the Spheres*. Tibetan Singing Bowls. <https://www.youtube.com/watch?v=Bcka0wrn1ok>
3. *Mongolian Homey*. <https://www.youtube.com/watch?v=A1KzgJAvS8M>
4. *Australian Didgeridoo*. <https://www.youtube.com/watch?v=VgwsGjRk61M>
5. Tibetan and Nepalese Nuns singing. <https://www.youtube.com/watch?v=G4jAQrHPHFw>
6. Georgian song *Chakrulo*. <https://www.youtube.com/watch?v=4sWsuc223uk>

7. Tibetan *AUM MANTRA*. <https://www.youtube.com/watch?v=eW0xSVw2gXc>
8. Mansi & Khanty *Tumran* (Vargan). <https://www.youtube.com/watch?v=PDqC42oR9oo>
9. Ukrainian song *Oi, davno, davno, (Oh, long ago)*. <https://www.youtube.com/watch?v=wAfBO9vMwt4>
10. Georgian *Naduri* song *Jikurai*. <https://www.youtube.com/watch?v=AeCyvRg0vb0>

#### 05. NINO NAKASHIDZE (GEORGIA)

1. *Kriste Aghdga (Crist ise risen)* – West Georgia mode, Easter Troparion. 1917. Puchheim. Performed by Alexandre Korkelia, Ermile Kurava, Vasil Khubulava
2. *Alipasham gvighalata (alipasha betrayed us)* – Acharan-Gurian epic song. 1917. Munster. Performed by Atanase Gegelia
3. *Alipasha* – Acharan-Gurian epic song. 1918. Sagan. Performed by Domenti Goguadze, Viktor Megrelishvili and Grigol Khorava
4. *Namgalo (my iron sickle)* – Kakhetian, work, sickle song. 1918. Sagan. Performed by Sardion Gogelia, Domenti Goguadze, Varden Dadiani, Theodore Targamadze, Kalistrate Kankava, Viktor Megrelishvili, Mikheil Kiria, Nikoloz Qazbegi, Platon Shervashidze and Grigol Khorava
5. *Chveni tskhovreba (Our life)* – Urban, table song. 1917. Puchheim. Performed by Alexandre Korkelia, Ermile Kurava, Vasil Khubulava
6. *Ortav tvalis sinatlev (Light of my eyes)* – Urban, lyrical, love song. 1916. Mannheim. Performed by Giorgi Nalekrishvili (Nareklishvili)

#### 06. OTAR KAPANADZE (GEORGIA)

1. *Perkhisa* – Gudamaqari, village Chokhi, “Pirimze” shrine. 22 May, 2012, soloist – Tedo Bekauri (Cult servant), bass – Otar Kapanadze (recorder). Archive of the State Folklore Centre of Georgia (further ASFCG)
2. *Perkhisa* – Gudamaqari, “Saghmerto maghali” shrine. 22 July, 2012, beginner – Nodar Aptsiauri (Head of the Community), ASFCG
3. *Perkhisa* – Pshavi, Beri Kopala shrine, 28 July 2012 beginner Ioseb Kochlishvili (Cult servant), ASFCG
4. *Perkhisa* – Mtuleti, village of Chitaurebi. 24 November, 2012 performed by Lado, Archil, Giorgi and Gogi Gogishvilis, ASFCG
5. *Jvari Tsinasa* – Mtuleti, village of Chitaurebi. 24 November, 2012, performed by Lado, Giorgi Archil and Gogi Gogishvilis, ASFCG.
6. *Chona* – Mtiuleti, village of Kvesheti. 27 April, 2012, performed by Tamar and Rusudan Narimanidzes, ASFCG.

7. *Chona* – Mtiuleti, village of Lakatkhevi. 27 April, 2012, performed by Elisabed Jermizashvili (originally from the village of Tskvere)
8. *Chona* – Mtiuleti, village of Chitaurebi. 24 November, 2012, performed by Elisabed Jermizashvili (originally from the village of Tskvere), ASFCG
9. *Chona* – Mtiuleti, village of Tskhvedieti, 28 April, 2012 all three voice-parts performed by Tedo Aptisauri, ASFCG
10. *Perkhisa (Risudarale)* – Mtiuleti, village of Lakatkhevi. 27 April, 2012, performed by spouses Valerian Karchaidze [*mtkmeli* (second voice)] and Elisabed Jermizashvili [*modzakhili* (first voice)] and Otar Kapanadze (bass, recorder), ASFCG
11. *Kapia* – Mtiuleti. 27 April, 2012. Performers: Grisha Narimanidze (soloist), Pavle Burduli (soloist) and Gela Burduli (bass) from the village of Kvesheti, ASFCG
12. *Kapia* – Gudamaqari, village of Chokhi. 28 August, 2012, performers: Grisha, Rezo and Ivane Chokhelis, ASFCG
13. *Shairebi* (comic verses, with *panduri* accompaniment) – Dusheti District, village of Davati. 21 March, 2012, performer Ilia Vardishvili, ASFCG
14. Song on Tushetian tune – Khevsureti, village of Ardoti, 10 Yune, 2012, performer Dzilo Zbiadauri, ASFCG
15. Song with *garmoni* accompaniment – Mtiuleti, village of Kvesheti. 26 April, 2012, performers Jemal Beniaudze [*mtkmeli* (second voice) and *garmony* pleiar] and Patima Bekauri [*modzakhili* (first voice)], ASFCG
16. *Keto midis tsqalzeda (Keto is going to get water)* – Mtiuleti, village of Chitaurebi. 23 March, 2012, performers Lado, Giorgi, Archil and Gogi Gogisgvilis, ASFCG
17. *Shatilis tsasavit (Like Shatilis sky, with balalaika accompaniment)* – Dusheti District, village of Sashaburo, 23 March, 2012, performer Mamuka Aludauri (from the village of Samkhati), ASFCG
18. Giorgi Basilashvili's author's song (with the accompaniment of chromatic *panduri*) – Gudamaqari, village of Chokhi, 28 August, 2012, performer Giorgi Basilashvili (from Dusheti), ASFCG
19. Urban song (with *garmoni*, *duduki* and *doli*) – Gudamaqari, village of Chokhi, 28 August, 2012, performers from Tianeti: Gocha Chokheli (*mtkmeli* and *garmoni* pleyar), Jemal Tskhaoshvili (*duduki*) and Amiran Mosakhlishvili (*doli*), ASFCG

#### 07. GIA BAGHASHVILI (GEORGIA)

Materials are preserved at the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire:

1. *Mitvla livlivze (Counting song)* – village of Glola, Oni District, recorded by Mindia Zhordania, 1962; performer Natasha Bidzishvili, expedition tape #145–02
2. *Mitvla prinvelze (Counting song)* – village of Glola, Oni District, recorded by Mindia Zhordania, 1962; performer Bidzishvili, expedition tape #145–03

3. *Gutanze datireba (Lament over plough)* – village of Eniseli, Qvareli District, recorded by Mindia Zhordania, 1963; unknown performer expedition tape #151–18
4. *Gonjaoba (Weather song)* – village of Eniseli, Qvareli District, recorded by Mindia Zhordania, 1963, unknown performer, expedition tape #151–17
5. *Gonja (Weather song)* – village of Gavazi, Qvareli District, recorded by Grigol Ckhikvadze 1955, unknown performer, expedition tape #32–1
6. *Grgvinva (Mowing song)* – village of Lapanquri, Telavi District, recorded by Kakhi Rosebashvili 1964. performer Iakob Naqauri, expedition tape #161–21
7. *Mtibluri (Mowing song)* – Tianeti, village of Sachure, recorded by Mindia Zhordania, 1959, performer Chincharauli, expedition tape #77–14

#### 08. NINO KALANDADZE-MAKHARADZE (GEORGIA)

The materials of the April, 2014 fieldwork are preserved in the archive of the state Folklore Centre of Georgia. Perf. by Polikarpe Khubulava, 2014, April (preserved at an archive of the state Folklore Centre of Georgia)

1. *Mertskhalo, mshveniero (Oh, swallow beautiful)* – high voice
2. *Mertskhalo, mshveniero* – middle
3. *Mertskhalo, mshveniero* – bass
4. *Mertskhalo, mshveniero* – attempt of association of voices
5. *Qriste agdga (Christ is risen from the dead)* – high voice
6. *Qriste agdga* – middle
7. *Qriste agdga* – bass
8. *Qriste agdga* – attempt of association of voices
9. *Shen khar venakhi (You are a vineyard)* – high voice
10. *Shen khar venakhi* – middle
11. *Shen khar venakhi* – bass
12. *Shen khar venakhi* – attempt of association of voices

#### 09. ZAAL TSERETELI, LEVAN VESHAPIDZE (GEORGIA)

1. Fragment from the chant *Dghe tskhovrebisa* performed by Artem Erkomaishvili, recorded by Kakhi Rosebashvili, archive of the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (1966)
2. Fragment from the chant *Sitqvisa ghvtisa* performed by Artem Erkomaishvili, recorded by Kakhi Rosebashvili, archive of the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (1966)



3. First fragment from the chant *Motsikuli* performed first by Artem Erkomaishvili, then by Anzor Erkomaishvili, Badri Toidze and Artem Erkomaishvili. Archive of the State Television-Radio Department (1960)
4. Second fragment from the chant *Motsikuli* performed first by Artem Erkomaishvili, then by Anzor Erkomaishvili, Badri Toidze and Artem Erkomaishvili. Archive of the State Television-Radio Department (1960)
5. Fragment from the *chonguri* instrumental piece *Iadoni*, performed by Iusup Verulidze, recorded by Mindia Zhordania. archive of the Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (1972)

#### 10. GIORGI KRAVEISHVILI (GEORGIA)

The expedition in which the audio material was recorded by Giorgi and Tamaz Kraveishvili was financed by Rustaveli National Scientific Foundation in the 2013–2014 scholarship competition for Doctoral educational programs on the basis of Giorgi Kraveishvili's grant application "Folk Music of the Georgians residing in Turkey".

##### **Lazeti (Lazica)**

1. Work song *Hey amo*, soloists: Ilia Abdulishi and Asmat Tandilava. Recorded by Grigol Chkhikvadze in the village of Sapri, Batumi District in 1963. Preserved in the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (tape 157 #2)
2. *Heyana* (fragment). Work song. Unknown performers, recorded by Grigol Chkhikvadze in the village of Sarpi of Khelvachauri District in 1973. Preserved in the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (tape 206 #90)
3. Song with *guda* accompaniment. Janer Panlagi playing. Aihan Altekin- singing in high register, and Tasin Ojaklu singing in the low register. Recorded by Giorgi Kraveishvili and Nazi Memishishi in Ardasheni in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014
4. Dance song with the accompaniment of *kamancha* (the so-called Laz *chilili*). Performed by Murat Serin. Recorded by Giorgi Kraveishvili and Nazi Memishishi in Ardasheni in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living Abroad"; during the grant competition of doctoral educational programs of 2013-2014
5. *Pontic Greek tune* for *tsabouna* from the disk *Songs of Pontus. Recordings of 1930*, CD 2, #33, with the annotation in Greek
6. *Pontic Greek tune* for *kamanche* from the disk *Songs of Pontus. Recordings of 1930*, CD 1, #13, with the annotation in Greek
7. Acharan dance *Shemosarebi*, performed on *doli* and *chiboni*, recorded by Vladimer Akhobadze in 1958. Unknown place of recording and performer. Preserved in the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (tape 64 #8)

8. Rachan *blessing* on *gudastviri*. Performed by Shalva Japaridze, recorded by Grigol Chkhikvadze and Yvette Grimaud in Oni in 1967. Preserved in the Archive of IRCTP

9. Kartlian *berika* tune on *gudastviri*. Performed by Giorgi Michigigauri. Recorded by Kakhi Rosebashvili in the village of Misaktsieli, Mtskheta District, in 1964. Preserved in the Archive of Georgian Folk Music Laboratory of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (tape 163, #04)

### **Shavsheti**

10. A wedding song in Turkish language with the accompaniment of accordion (*muziqa*). Naji Altun playing the *muziqa* and Mursel Altun singing. Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Dutlu (Svirevani), Shavshat District. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014

### **Tao**

11. *Comic song* (balze). performed by Hussein Yazij and Nurettin Eniduya (voice). Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Yüksekoba (Kobaki), Yusufeli District, in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014

12. *Comic song*. Performed by Ahmeday Bakhasogli. Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Bıçakçılar (Patara Kheveki), Yusufeli District, in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014

13. *Tao lyrical song*. Polyphonized by Onur Sarikaya (Katsadze). Performed by Izir (soloist) and Onur (bass) Sarikayas (Katsadze). Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Yüksekoba (Kobaki), Yusufeli District in 2014. The expedition was financed by Rustaveli National Scientific Foundation, based on Giorgi Kraveishvili's grant application "Musical Folklore of the Georgians Living in Turkey" during the grant competition of doctoral educational programs of 2013–2014

### **Achara**

14. *Nanina*. Recorded by Peter Gold and Ahmed Oskan Melashvili in the village of Hyirye, Inegol District, in 1968. From Peter Gold's LP of 1972: Georgian Folk Music From Turkey #5

### **Saingilo (Hereti)**

15. *Datireba*. Recorded by Malkhaz Nuroshvili during a funeral rite in the town Kakhi (Kaki) in 2010; unknown performers

16. *Kalamani and Tsinda*. Comic song. Performed by Rev. Svimon Abramishvili, born in the village of Aliabadi (Eliseni), Zakatala District; recorded by Giorgi Kraveishvili and Marta Tartarashvili (Tarkhnishvili) in Tbilisi in 2013

17. *Titliin qoch*, children's game. Performed by Anzor Katsiashvili. Recorded by Marta Tartarashvili (Tarkhnishvili) and Giorgi Kraveishvili in the village of Ititala, Belakan District in 2012

#### 11. NINO NANEISHVILI (GEORGIA)

Expedition materials of the department of ethnomusicology of Ilia State University 2013-2014. Dedoplistsqaro (Kakheti, Georgia). Preserved at the audio archive of the University

1. *Wrestling*. Performers Shota Kharazishvili (*doli*), Sharibeg Tepnadze (*zurna*), Gocha Mgeladze (*duduki*). Village of Klevi, Khashuri District

2. *I am not afraid*. Ruslan Tsintsadze sings and plays the guitar

3. *How great you are, Jesus*. Genadi Geladze sings and plays the synthesizer

4. *Glory my soul*. Genadi Geladze sings and plays the synthesizer

5. *How can I say thank you*. Ruslan Tsintsadze sings and plays the guitar

6. *Don't get Sad*. Nana Udzilauri sings and plays the *panduri*

#### 12. SANUBAR BAGHIROVA (AZERBAIJAN)

1. Gülyanaq Mammadova. Beste-Nigar/Chahargah, *Caravan of Mugham Melodies*. Traditional Music of Azerbaijan, series directed by Sanubar Baghirova Turin, 2012, Felmay Records, fy 8196, 1 CD

2. Alim Qasimov. Zil Bayati Shiraz, *Alim Qasimov. Azerbaijan. L'art du Mugham*, Paris, 1997, OCORA C 560112, 1 CD

3. Gochag Askarov. Dastgah Zabul Segah. *Gochag Askarov. Mugham*. Traditional Music of Azerbaijan, series directed by Sanubar Baghirova Turin, 2011, Felmay Records, fy 8183, 1 CD

4. Alim Qasimov. Zarbi Uzzal. *Alim Qasimov. Azerbaijan. L'art du Mugham*, Paris, 1997, OCORA C 560112, 1 CD

5. Alim Qasimov. Shirvan Shikestes. *Alim Qasimov. Love's deep ocean*, Frankfurt/Main, 2000, Network 34.411, 1CD

#### 13. ABDULLAH AKAT (TURKEY)

1. Example of commonly used order in kemenche and hearing intervals, with the master kemenche player Picoglu Osman. *Siksara Horon*. 1929. Recorded by Istanbul Conservatory

2. Example of Tulum order, with Hasan Sözeri, 1950's. KARMA Audio Archive

3. Example of new playing technique with Erkan Ketenci. *Electro Kemenche*, 2014. KARMA Audio Archive

14. SVIMON (JIKI) JANGULASHVILI (GEORGIA)

1. *Codice Calixtino – Codex Calixtinus – Cunctipotens genitor Deus*. Attributed to Pope Callixtus II, one of the first known examples of Medieval three-part polyphony ([https://en.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus)); the example is taken from the website [https://www.youtube.com/watch?v=qnoe2\\_AmxoQ](https://www.youtube.com/watch?v=qnoe2_AmxoQ)
2. *Organum – Congaudeant Catholici*. Attributed to Albertus Parisiensis, one of the first known examples of Medieval three-part polyphony [https://en.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus); the example is taken from the website <https://www.youtube.com/watch?v=d5nqx8m0F6Q>
3. *Verbum Patris Umanatur*. 12th century two-part melismatic organum. The example is taken from <https://www.youtube.com/watch?v=ShNPEnkqCcA>
4. *Vakhtang Mepe* (King Vakhtang (Kartli)). CD: Georgian Folk Song. Ensemble “Rustavi” (CD-VI, #7). 2009
5. *Visia, visia* (Kartli). CD: 380 Georgian Folk Songs. Ensemble “Rustavi”. 2015
6. *Kartluri maqruli* (Kartlian groomsmen’s song). CD: 380 Georgian Folk Songs. Ensemble “Rustavi”. 2015
7. *Kartluri maqruli* (Kartlian groomsmen’s song). CD: 380 Georgian Folk Songs. Ensemble “Rustavi”. 2015
8. *Perotinis. Triple Organum Pascha nostrum immolatus*. 12th-13th cc. <https://www.youtube.com/watch?v=ba5LXi760D8&feature=youtu.be&t=5m37s>
9. *Daghatsatu nebsit tvisit* (Though thou didst descent). Tone VIII, Easter Kontakion, Shemokmedi School. CD I. Patriarchy Choir of Tbilisi Holy Trinity Cathedral [2012]
10. *Shen gugalobt* (We Praise Thee). Chant of Liturgy Eucharist canon. Gelati School, “ornamented”. Gelati school. CD I. Patriarchy Choir of Tbilisi Holy Trinity (Sameba) Cathedral, Georgia [2012]

15. MALKHAZ ERKVANIDZE (GEORGIA)

1. Scale of *Salamuri* and modal modulation on the *Salamuri*
2. Basic mode with two tetrachords – interlocked mode
3. Separated mode
4. Accomplished system
5. The Georgian Major tint of Dorian mode in double-tetrachord separated mode (Chant *Tsmindano Mot-sameno/Ye holy martyrs*. Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian

## Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire

6. Chant *Ganatldi, ganatldi (Shine, Shine O New Jerusalem)*. Performed by Artem Erkomaishvili. Preserved at the Archive of the Georgian Musical Folk Laboratory of Tbilisi State Conservatoire
7. Rachan folk song *magruli*, from the field expedition of Chkhikvadze-Grimaud, 1967. Transcribed by M. Erkvanidze. Preserved at the archive of the Tbilisi State Conservatoire International Research Center for Traditional Polyphony
8. Five-step phrases on different steps within one mode-tonality

## 16. TEREZIJA CUKROV (CROATIA)

1. *Tarankanje*: sung by Mate Krstinić and Josip Maričić, recorded in Stara Baška, Island of Krk, Croatia, 1995
  2. *Sopele*: played by Ivan Radić and Ivan Pavačić Jecalićev, recorded in Gostinjac, Dobrinj, Island of Krk, Croatia, 1995
  3. *Istrian Suite*. Piano compositions by Ivan Matetić Ronjgov:
    - 3.1. *Oxen are leaving the village*
    - 3.2. *To the Battle / Return to Istria*
    - 3.3. *In the camp / Lyric Melody*
    - 3.4. *Unit on the Move / Morning Song and March*
  4. *Nani-Nani, Uspavanka (Lullaby)*
  5. *Tičji pir (Bird's feast)*
- 3, 4, 5 played by Terezija Cukrov were recorded at the Rutgers University, New Brunswick, USA, March, 2011

## 17. ANNA PIOTROWSKA (POLAND)

1. The original version of the song *Wiosna, ach to ty (Spring, oh it's you)* by Grechuta. From his album also entitled *Wiosna, ach to ty (Spring, oh it's you)* recorded by Polskie Nagrania „Muza”, 1987
2. Arrangement of Grechuta's song *Wiosna, ach to ty (Spring, oh it's you)* by the choir Fermata. From the Album *Grechuta niejednym głosem (Grechuta in many voices)*, 2012



## ვიდეომაგალითების სია

### 01. გორდანა ბლაგოვეჩი (სარგეთი)

1. ღვთისმსახურება ევანგელისტურ ეკლესიაში. ბაკი პეტროვაჩის (სერბეთი) სლოვაკური ევანგელისტური ეკლესია
2. მიჰალ ლაბატის კომპოზიცია *Sláva Hospodinova sviati nad nami* (ღვთის დიდება დაგვნათის). სლოვაკეთის ევანგელისტური ეკლესიის გუნდი არადაჩში (სერბეთი). მიჰალ ლაბატის ვიდეოარქივი

### 02. ნონა ლომიძე (ავსტრია/საქართველო)

1. ებრაული სიმღერა ჰავა ნაგილა. კონცერტი აბრეშუმის გზის ფოლკლორი (*Folklor der Seidenstraße*). 17.02.2008. გადაღებული ნონა ლომიძისა და გერდა ლეხლაიტნერის მიერ, ინახება ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამარქივში
2. ქართული სიმღერა სულიკო. კონცერტი თეატრ ოდეონში. 10.06.2007. გადაღებული ნონა ლომიძისა და გერდა ლეხლაიტნერის მიერ, ინახება ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამარქივში
3. 60 წლისთავის იუბილე. ნონა ლომიძის პირადი არქივი
4. ქორწილი სასტუმრო „ჰილტონის“ რესტორანში. 04.03.2007
5. ქართული სიმღერა ვისია, ვისია
6. ქართული ცეკვა. <http://www.youtube.com/watch?v=ujavaM2CHpk&sns=em>
7. ქართული სიმღერა მხოლოდ შენ. <http://www.youtube.com/watch?v=ujavaM2CHpk&sns=em>

### 03. იუ-ჰსიუ ლუ, შუ-ჩუან კაო (ჩინეთი, ტაივანი)

1. სტუმრის სიმღერა. ჩუ-ინის კულტურისა და ხელოვნების ჯგუფი (ტაივანი, ჩინეთი). ტრადიციული მრავალხმიანობის VII საერთაშორისო სიმპოზიუმის ტრადიციული მრავალხმიანობის გალა კონცერტი (22 სექტემბერი, 2014). დაცულია ტმკსც-ის არქივში

### 04. ოთარ კაპანაძე (საქართველო)

1. ფერხისა – გუდამაყარი, სოფ. ჩოხი, „პირიმზის“ სალოცავი, 22 მაისი, 2012 წ. სოლისტები – თედო ბექაური (დამწყები) და იური წიკლაური. სფსცა
2. ფერხისი – სოფ. ჩოხის „წმინდა გიორგის“ სალოცავი. 29 აგვისტო, 2012 წ. სოლისტები – რეზო და ივანე ჩოხელეები. სფსცა

#### 05. გია გალაშვილი (საქართველო)

1. *ბოსლო ბატონო – ფრაგმენტი საზოგადოებრივი მაუწყებლის ტელეგადაცემიდან აგუნა. ციკლიდან ეთნოგრაფიული ნარკვევები. ავტ. სოსო სტურუა. 5 იანვარი 2013 წ.*

#### 06. ნათია ღეკანოსიძე (საქართველო)

1. *ნადური – ფრაგმენტი დოკუმენტური ფოლმიდან ოთხხმიანი სიმღერა. რეჟისორი ოთარ ჭიაურელი, 1950-იანი წლები. ფილმი დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში*

#### 07. ნინო რაზმაძე (საქართველო)

1. *ფრაგმენტები ქალთა და მამაკაცთა მიერ შესრულებული ძიქრებიდან. ტმკსც-ის საექსპედიციო მასალებიდან, 2013 წ., ექსპედიციის ხელმძღვ.: ქეთევან ბაიაშვილი*

#### 08. თეონა ლომსაძე (საქართველო)

1. *ქორბელელა (ორსართულიანი ფერხული) – სოფ. ჩილო, თუშეთი, ლაშარის სალოცავი, 2013 წელი (პირადი საექსპედიციო მასალა)*
2. *ბატონების ნანინა – ეთნომუსიკის თეატრი მთიები. სოლისტები: მაგდა კეველიშვილი, თინათინ შერვაშიძე (თბილისის კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზი 2007; კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი 2007; ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კონსერვატორია 2007; მ. თუმანიშვილის სახ. კინო-მსახიობთა თეატრი 2006). გიორგი გარაყანიძე: ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები (ვიდეომანგალითები). თბილისი: პეტიტი, 2008 წელი*
3. *მთიულური ფერხისა – ანსამბლი ახალუხლები, ოთარ კაპანაძის საექსპედიციო მასალიდან (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზი, 2012 წელი)*

#### 09. აბდულა აკატი (თურქეთი)

1. *თულუმის ფართოდ გავრცელებული წყობა და სმენითი ინტერვალები, დიდოსტატ რემზი ბექარის შესრულებით, გელინ ჩიქარმა ჰავასი. ჩანერილია მუსტაფა გიოქაი ფერაჰის მიერ ქადიქოი/სტამბული, 2015, აბდულა აკატის ვიდეოკოლექცია.*
2. *თულუმის სხვადასხვა წყობებისა და დაკვრის ტექნიკის ნიმუში, ბიულენტ ბექარი, აჯიმ და სეიდოლლუ, 2015, ჩაინერა აბდულა აკატმა ჯამლიჰემშინი/რიზე, ყარადენიზის ვიდეოარქივი*

#### 10. რენატო მორელი (იტალია)

1. *ნიმუში კანტო ა ტენორეს სტილში ისტორიული ჯგუფის Tenores di Bitti შესრულებით. გადაღებული*

ლია ავტორის მიერ 1984 წელს სასარიში (მორელის ვიდეოარქივი)

2. ნიმუში კანტუ ა კუნკორდუს სტილში *Cuncordu di Castelsardo* შესრულებით. გადაღებულია ავტორის მიერ 1989 წ. ვნების კვირეულის სიმღერა ლათინურ ენაზე *Jesu in monument novo tumulato* (მორელის ვიდეოარქივი)
3. *Stabat Mater dolorosa* ორი განსხვავებული კუნკორდუს შესრულებით. გადაღებულია ავტორის მიერ 1989 წ. პირველია *Cuncordu di Castelsardo*. (მორელის ვიდეოარქივი)
4. *Stabat Mater dolorosa* იმავე ტექსტზე ჯგუფის *Cuncordu di Bosa* შესრულებით (მორელის ვიდეოარქივი)
5. *Miserere*-ს ნიმუში (50-ე ფსალმუნი) ორი განსხვავებული კუნკორდუს შესრულებით. გადაღებულია ავტორის მიერ 1989 წ. პირველია *Cuncordu di Castelsardo* (მორელის ვიდეოარქივი)
6. *Miserere* იმავე ტექსტზე ჯგუფის *Cuncordu di Bosa* შესრულებით (მორელის ვიდეოარქივი)
7. ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში. დიდი ხუთშაბათი. ადგილობრივ ეკლესიაში საძმო განასახიერებს საიდუმლო სერობის რიტუალს (ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su cuncordu – ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*)
8. ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში. დიდი ხუთშაბათი. სამრევლო ტაძარში საძმო აღმართავს ჯვარს, ამ დროს *su cuncordu* ასრულებს *Misere*-ს მომდევნო სტროფს (ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su cuncordu – ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*)
9. ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში. წითელი პარასკევი. გარდამოხსნა სამრევლო ტაძარში საძმოს შესრულებით. ამ დროს *Su cuncordu* ასრულებს *Misere*-ს მომდევნო სტროფს (ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su cuncordu – ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*)
10. ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში. წითელი პარასკევი. კარმინის ორატორიუმის საკურთხეველში მგალობლები და ახალგაზრდა შემსრულებლები იკრიბებიან, *Miserere*-სა და *Gosos* არაფორმალური წარმოდგენის გასამართად (ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su concord – ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*)
11. ნაწყვეტი მორელის ფილმიდან *Su concordu, ვნების კვირეული სანტულუსურჯოში, 1988*
12. კასტელსარდო. ქართული ანსამბლი ჟურნალისტი (ქართული ხმები) სარდინიელ, კორსიკელ და ლიგურიელ მომღერლებთან ერთად (მორელის ვიდეოარქივი, 1989)

## 11. ტერაზინა კუპროვი (ხორვატია)

1. ბეთჰოვენის ოდა სიხარულს ისტრიულ ბგერათნყოფაში, დამუშავებული ივან პავაჩიჩ იეკალიჩევის მიერ. უკრავენ ივან პავაჩიჩ იეკალიჩევი და კლაუდიე დონატო. ჩანერილია დობრინიში, კუნძული კრკ, ხორვატია, 2013

## LIST OF VIDEO EXAMPLES

### 01. GORDANA BLAGOJEVIĆ (SERBIA)

1. Example of service in the Evangelical Church. Slovak Evangelical Church in Backi Petrovac (Serbia), February 2010. Video archive of the Slovak Evangelical Church in Backi Petrovac (Serbia)
2. Composition *Sláva Hospodinova svieti nad nami* (*Glory of the Lord shines upon us*) by Mihal Labat. Choir of the Slovak Evangelical Church in Aradac (Serbia). Video archive of Mihal Labat

### 02. NONA LOMIDZE (AUSTRIA/GEORGIA)

1. *Hava Nagila*. Concert the Folklore of Silk Road (Folkler der Seidenstraße), 17.02.2008. Filmed by Nona Lomidze and Gerda Lechleitner, preserved at the Phonogram Archive of Austrian Academy of Sciences
2. *Suliko*. Concert at Odeon Theatre. 10.06.2007. Filmed by Nona Lomidze and Gerda Lechleitner, preserved at the Phonogram Archive of Austrian Academy of Sciences
3. 60<sup>th</sup> Anniversary. Nona Lomidze's personal archive
4. Wedding party at the restaurant of Hotel "Hilton". 04.03.2007
5. Wedding party in Israel. Georgian wedding song *Visia*
6. Wedding party in Israel. Georgian dance: <http://www.youtube.com/watch?v=ujavaM2CHpk&sns=em>
7. Wedding party in Israel. *Mkholod shen*. Only You: <http://www.youtube.com/watch?v=ujavaM2CHpk&sns=em>

### 03. YU-HSIU LU, SHU-CHUAN KAO (CHINA, TAIWAN)

1. *Guest's song*. Chu-Yin Culture and Arts Troupe (Taiwan, China). The VII International Symposium on Traditional Polyphony, Gala Concert of Traditional Polyphony (September, 22, 2014). Preserved at the IRCTP archive

### 04. OTAR KAPANADZE (GEORGIA)

1. *Perkhisa* – Gudamaqari, village Chokhi, "Pirimze" shrine. 22 May, 2012, soloists – Tedo Bekauri (beginner) and Iuri Tsiklauri, ASFCG
2. *Perkhisa* – village of Chokhi, "Tsminda giorgi" shrine, 20 August, 2012, soloists Rezo and Ivane Chokhelis, ASFCG

## 05. GIA BAGHASHVILI (GEORGIA)

1. *Boslo batono (O Lord of Cattle-set)* – Fragment from the Public TV program *Aguna. Ethnographic Assays* by Soso Sturua, 5 January, 2013

## 06. NATIA DEKANOSIDZE (GEORGIA)

1. *Naduri* – fragment from the documental film *Four-part Singing* by Otar Chiaureli, 1950s. Preserved at the National State Archive

## 07. NINO RAZMADZE (GEORGIA)

1. Fragments from the *dzikr* performed by women and men; materials of the 2013 expedition of the IRCTP headed by Ketevan Baiashvili

## 08. TEONA LOMSADZE (GEORGIA)

1. *Korbeghela* (Two-storey round dance) village of Chigo, Tusheti, *Lashari* shrine, 2013 (Private expedition material)
2. *Batonebis Nanina* – Ethno music theater *Mtiebi*. Soloists: Magda Kevlishvili, Tinatin Shervashidze (Grand Hall of Tbilisi conservatoire 2007; K. Marjanishvili Theatre 2007; Conservatoire of Batumi Shota Rustaveli State University, 2007; M. Tumanishvili Film Actors Theatre 2006). Garakanidze, Giorgi. (2008). *Georgian Ethno music Theatre and Its Origins* (Video Examples). Tbilisi: *Petiti*
3. *Mtiuluri Perkhisa* – Ensemble *Akhalukhlebi*, Otar Kapanadze's expedition materials (Grand Hall of Tbilisi State Conservatoire, 2012)

## 09. ABDULLAH AKAT (TURKEY)

1. Example of commonly used order in tulum and hearing intervals, with the master player Remzi Bekar. *Gelin Çıkarma Havası (Donattiler Gelini)*. Recorded by Mustafa Gökay Ferah in Kadıköy/İstanbul. 2015. Abdullah Akat Video Collection
2. Example of different Tulum order and playing techniques, with Bülent Bekar. *Açış and Seydioğlu*. 2015. Recorded by Abdullah Akat in Çamlıhemşin/Rize. KARMA Video Archive

## 10. RENATO MORELLI (ITALY)

1. Example of *Cantu a tenore (a tenore singing)* style, with the historic group *Tenores di Bitti*. Filmed by author in Sassari in 1984 (video archive Morelli)
2. Example of *Cantu a cuncordu (a cuncordu singing)* style, with the *cuncordu di Castelsardo*. Filmed by author in 1989. Song for Holy Week in Latin: *Jesu in monumento novo tumulato* (video archive Morelli)



3. Example of a *Stabat Mater dolorosa* as performed by two different *cuncordu*. Filmed by author in 1989. The first is the *cuncordu di Castelsardo* (video archive Morelli)
  4. The same text *Stabat Mater dolorosa* as performed by a *cuncordu di Bosa* (video archive Morelli)
  5. Example of a *Miserere* (psalm 50), as performed by two different *cuncordu*, which I filmed in 1989. The first is the *cuncordu di Castelsardo* which I filmed in 1989 (video archive Morelli)
  6. The same text *Miserere* (psalm 50) as performed by a *cuncordu di Bosa* (video archive Morelli)
  7. Holy Week in Santulussurgiu. Holy Thursday. In the parochial church the confraternity re-enact the *Last Supper* (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)
  8. Holy Week in Santulussurgiu. Holy Thursday. Erection of the cross in the parochial church, performed by members of the confraternity, while *su cuncordu* sing other verses from the *Misere* (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)
  9. Holy Week in Santulussurgiu. Good Friday. Deposition of the body of Christ (*iscravamentu*) in the parochial church, performed by members of the confraternity, while *su cuncordu* sing other verses from the *Misere* (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)
  10. Holy Week in Santulussurgiu. Good Friday. In the Carmine Oratory many several groups of experienced singers and young hopefuls gather in the sacristy for an informal performance of the *Miserere* and the *Gosos* (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)
  11. Holy Week in Santulussurgiu. Good Friday. In the Carmine Oratory, after midnight, the religious songs are abandoned and the explicitly secular phase of the festivities begins with choral performances (sequence from my film *Su cuncordu-Holy Week in Santulussurgiu*, 1988)
  12. Castelsardo. The Georgian choir *Jurnalist* (later *Georgian Voices*) together with important singers from Sardinia, Corsica and Liguria (video archive Morelli, 1989)
11. TEREZIJA CUKROV (CROATIA)
1. Ode to Joy (Beethoven) in Istrian scale, arranged by Ivan Pavačić Jecalićev, played by Ivan Pavačić Jecalićev and Klaudije Dunato, recorded in Dobrinj, Island of Krk, Croatia, 2013

## ავტორების შესახებ

(კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

## CONTRIBUTORS

(In the order of appearance in the volume)

**იოსებ ჟორდანია**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის მუსიკის კონსერვატორიის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი (ავსტრალია/საქართველო)

**Joseph Jordania**, Doctor of Arts, Honorary Fellow at the Melbourne Conservatorium of Music at the University of Melbourne (Australia/ Georgia)

[josephjordania@yahoo.com.au](mailto:josephjordania@yahoo.com.au)

**გორდანა ბლაგოვეიჩი**, ფილოსოფიის დოქტორი, სერბეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი (სერბეთი)

**Gordana Blagojević**, PhD, Senior Research Associate at the Institute of Ethnography of the Serbian Academy of Sciences and Arts (Serbia)

[gblagojevic@hotmail.com](mailto:gblagojevic@hotmail.com)

**ნონა ლომიძე**, მუსიკის მაგისტრი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ვენის ფონოგრამარქივის შტატგარეშე თანამშრომელი (ავსტრია/საქართველო)

**Nona Lomidze**, Master of Music, freelancer at the Phonogramm-archiv of the Austrian Academy of Sciences (Austria/Georgia)

[nona.lomidze.music@gmail.com](mailto:nona.lomidze.music@gmail.com)

**კრისტერ ირგენს-მოლერი**, მუსიკოლოგიისა და დანიური ლიტერატურის მაგისტრი, ჟურნალისტი და შემსრულებელი (დანია)

**Christer Irgens-Møller**, Master of Musicology and Danish Literature, journalist and performer (Denmark)

[christerim@gmail.com](mailto:christerim@gmail.com)

**იუ-სიუ ლუ**, ფილოსოფიის დოქტორი, ტაივანის სოჩოუს უნივერსიტეტისა და პეკინის ცენტრალური კონსერვატორიის პროფესორი (ჩინეთი)

**Yu-Hsiu Lu**, PhD, Professor at Taiwan Soochow University and Beijing Central Conservatory of Music (China)

[madobus@gmail.com](mailto:madobus@gmail.com)

**შუ-ჩუან კაო**, ეთნიკური ურთიერთობებისა და კულტურების მაგისტრი, მუსიკის პროდიუსერი (ჩინეთი, ტაივანი)

**Shu-Chuan Kao**, Master in Ethnic Relations and Cultures, music producer (China, Taiwan)

[madobus@gmail.com](mailto:madobus@gmail.com)

**მარინა კვიჟინაძე**, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი, თბილისის ცენტრალური სამუსიკო (ნიჭიერთა) ათნლედის პედაგოგი (საქართველო)

[marinafolk@gmail.com](mailto:marinafolk@gmail.com)

**Marina Kvizhinadze**, Master of Ethnomusicology, pedagogue at Tbilisi Central School of Music (Georgia)

**ქეროლან ბითელი**, ფილოსოფიის დოქტორი, მანჩესტერის უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის უფროსი მასწავლებელი (დიდი ბრიტანეთი)

[caroline.bithell@manchester.ac.uk](mailto:caroline.bithell@manchester.ac.uk)

**Caroline Bithell**, PhD, Senior Lecturer in Ethnomusicology at the University of Manchester (Great Britain)

**თამაზ გაბისონია**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი (საქართველო)

[tamazgabisonia@yahoo.com](mailto:tamazgabisonia@yahoo.com)

**Tamaz Gabisonia**, Doctor of Musicology, Associated Professor at Ilia State University (Georgia)

**ნინო ციციშვილი**, ფილოსოფიის დოქტორი, მელბურნის მონაშის უნივერსიტეტის მეცნიერთა-ნამშრომელი (ავსტრალია/საქართველო)

[nino.tsitsishvili@unimelb.edu.au](mailto:nino.tsitsishvili@unimelb.edu.au)

**Nino Tsitsishvili**, PhD, Adjunct Research Fellow at the School of Music/Conservatorium at Monash University, Melbourne (Australia/Georgia)

**სუზან ციგლერი**, ეთნომუსიკოლოგი, თანამშრომლობს ბერლინის ფონოგრამარქივისა და ბერლინის ეთნოლოგიური მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიის განყოფილებასთან (გერმანია)

[susanne.drziegler@web.de](mailto:susanne.drziegler@web.de)

**Susanne Ziegler**, ethnomusicologist, cooperates with Berlin Phonogramm-Archiv, Ethnomusicology Department of the Ethnological Museum, National Museums in Berlin (Germany)

**ნინო ნაკაშიძე**, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი, კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის სპეციალისტი (საქართველო)

[nnninuli@yahoo.com](mailto:nnninuli@yahoo.com)

**Nino Nakashidze**, Master of Ethnomusicology, specialist at the Laboratory of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

**სიმჰა არომი**, დოქტორი, პარიზის სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის საპატიო დირექტორი (საფრანგეთი)

[simha.arom@gmail.com](mailto:simha.arom@gmail.com)

**Simha Arom**, Dr., Emeritus Director of Research at the French National Center for Scientific Research (C.N.R.S.) (France)

**პოლო ვალეჰო**, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, კომპოზიტორი და პედაგოგი (ესპანეთი)

**Polo Vallejo**, Doctor of Musical Sciences, composer and pedagogue (Spain)

[polovallejo@gmail.com](mailto:polovallejo@gmail.com)

**ოთარ კაპანაძე**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი (საქართველო)

**Otar Kapanadze**, Doctor of Musicology, Associated Professor at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

[otariani@yahoo.com](mailto:otariani@yahoo.com)

**კაე ჰისაკა**, ოსაკას უნივერსიტეტის დოქტორანტი ლიტერატურასა და მუსიკოლოგიაში (იაპონია)

**Kae Hisaoka**, Doctoral student in Literature and Musicology at Osaka University (Japan)

[kaehisaoka67@gmail.com](mailto:kaehisaoka67@gmail.com)

**ბრუნო ნეტლი**, ფილოსოფიის დოქტორი, ილინოისის უნივერსიტეტის მუსიკისა და ანთროპოლოგიის ემერიტუს პროფესორი (აშშ)

**Bruno Nettl**, PhD, Emeritus Professor of Music and Anthropology at the University of Illinois (USA)

[b-nettl@illinois.edu](mailto:b-nettl@illinois.edu)

**გია ბაღაშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი (საქართველო)

**Gia Baghashvili**, Doctor of Arts, ethnomusicologist (Georgia)

[bagashviligia@yahoo.com](mailto:bagashviligia@yahoo.com)

**ნინო კალანდაძე-მახარაძე**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერებისა და ხელოვნების ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი (საქართველო)

**Nino Kalandadze-Makharadze**, Doctor of Musicology, Associated Professor at the Faculty of Arts and Sciences of Ilia State University (Georgia)

[nino.makharadze@iliauni.edu.ge](mailto:nino.makharadze@iliauni.edu.ge)

**ნათია დეკანოსიძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისა და ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუსიკის თეორიის კათედრის პედაგოგი (საქართველო)

**Natia Dekanosidze**, Doctor of Arts, pedagogue at the Music-Theory Department of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

[n\\_dekanosidze@yahoo.com](mailto:n_dekanosidze@yahoo.com)

**დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ლიტვის მუსიკალური აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გამგე და დოცენტი (ლიტვა)

**Daiva Račiūnaitė-Vyčiniienė**, Doctor of Arts, Associated Professor and Head of Ethnomusicology Department at Lithuanian Academy of Music

[daivavy@lmta.lt](mailto:daivavy@lmta.lt)

**ზაალ წერეთელი**, მათემატიკოსი, „ანჩისხატის ტაძრის გუნდის“ წევრი, მუსიკალური აკუსტიკის მკვლევარი (საქართველო)

**Zaal Tsereteli**, mathematician, member of “Anchiskhati Church Choir”, researcher of musical acoustics (Georgia)

[zaza@easysolutions.ge](mailto:zaza@easysolutions.ge)

**ლევან ვეშაპიძე**, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი, ქართული ხალხური სიმღერისა და გალობის უმაღლესი სასწავლებლის პედაგოგი, „ანჩისხატის ტაძრის გუნდის“ წევრი (საქართველო)

**Levan Veshapidze**, Master of Erthnomusicology, pedagogue at the High School for Georgian Folk Song and Chant, member of “Anchiskhati Church Choir” (Georgia)

[veshapo@mail.ru](mailto:veshapo@mail.ru)

**სანუბარ ბაგიროვა**, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, O'შნმსკოის ექსპერტი, ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს (ICTM) წევრი და კოორდინატორი (აზერბაიჯანი)

**Sanubar Baghirova**, Doctor of Ethnomusicology, UNESCO expert, member and coordinator of the ICTM (Azerbaijan)

[sanubar.baghirova@gmail.com](mailto:sanubar.baghirova@gmail.com)

**აბდულა აკატი**, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, ყარადენიზის ტექნიკური უნივერსიტეტისა და ტრაბზონის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკოლოგიის კათედრის გამგე (თურქეთი)

**Abdullah Akat**, Doctor of Ethnomusicology, Head of Musicology Department of Karadeniz Technical University and Trabzon State Conservatoire (Turkey)

[a.akat@hotmail.com](mailto:a.akat@hotmail.com)

**ტერეზია კუკროვი**, სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი, პიანისტი, თანამშრომლობს ზაგრების უნივერსიტეტის მუსიკის აკადემიასთან (ხორვატია)

**Terezija Cukrov**, Doctor of Piano Art, pianist, collaborative artist of the Music Academy of the University of Zagreb (Croatia)

[terezijacukrov@gmail.com](mailto:terezijacukrov@gmail.com)

**ნინო რაზმაძე**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი ეთნომუსიკოლოგიაში, ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის სპეციალისტი (საქართველო)

**Nino Razmadze**, Doctoral student in ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire, specialist at the International Research Centre for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

[nino.razmadze@conservatoire.edu.ge](mailto:nino.razmadze@conservatoire.edu.ge)

**ნინო ნანეიშვილი**, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, მაგალობელ გოგონათა გუნდ იალონის ხელმძღვანელი (საქართველო)

**Nino Naneishvili**, Doctoral student at Ilia State University, director of female chanters choir *Ialoni* (Georgia)

[ninonaneishvili@gmail.com](mailto:ninonaneishvili@gmail.com)



**იქსინ ბი**, ჩინეთის ცენტრალური კონსერვატორიის (CCOM) კურსდამთავრებული, ეროვნული სტიპენდიანტი (ჩინეთი, ტაივანი)

**Yixin Bi**, a graduate student at the Department of Musicology, Central Conservatory of Music (CCOM), national scholarship owner (China, Taiwan)

[snovember@vip.qq.com](mailto:snovember@vip.qq.com)

**გიორგი კრავეიშვილი**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი ეთნომუსიკოლოგიაში (საქართველო)

**Giorgi Kraveishvili**, Doctoral student in Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

[kravigio@gmail.com](mailto:kravigio@gmail.com)

**თეონა ლომსაძე**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი ეთნომუსიკოლოგიაში, ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის სპეციალისტი (საქართველო)

**Teona Lomsadze**, Doctoral student in Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire, specialist at the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

[teona.lomsadze@conservatoire.edu.ge](mailto:teona.lomsadze@conservatoire.edu.ge)

**სოფო კოტრიკაძე**, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმის თანამშრომელი (საქართველო)

**Sopo Kotrikadze**, Doctoral student at Ilia State University, employee of the State Museum of Georgian Folk Song and Musical Instruments (Georgia)

[sopiko.kotrikadze.1@iliauni.edu.ge](mailto:sopiko.kotrikadze.1@iliauni.edu.ge)

**რენატო მორელი**, ეთნომუსიკოლოგი და მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული ფილმების რეჟისორი (იტალია)

**Renato Morelli**, Ethnomusicologist, producer of musical-ethnographic films (Italy)

[info@renatomorelli.it](mailto:info@renatomorelli.it)

**სვიმონ (ჯიქი) ჯანგულაშვილი**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის ყოვლადწმინდა სამების საკათედრო ტაძრის საპატრიარქო გუნდის რეგენტი (საქართველო)

**Svimon (Jiki) Jangulashvili**, Doctor of Musicology, Director of the Holy Trinity Cathedral Church Choir of the Georgian Patriarchy (Georgia)

[svimoni@yandex.ru](mailto:svimoni@yandex.ru)

**მაგდა სუხიაშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საეკლესიო მუსიკის მიმართულების ლაბორატორიის ხელმძღვანელი (საქართველო)

**Magda Sukhiashvili**, Doctor of Arts, Head of the Sacred Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

[magda.sukhiashvili@yahoo.com](mailto:magda.sukhiashvili@yahoo.com)

**მალხაზ ერქვანიძე**, სოციოლოგიის დოქტორი, ქართული საეკლესიო გალობისა და ხალხური სიმღერის უმაღლესი სასწავლებლის სახელოსნოს ხელმძღვანელი (საქართველო)

[maxokulasheli@gmail.com](mailto:maxokulasheli@gmail.com)

**ნინო ფირცხალავა**, სასულიერო მუსიკის მკვლევარი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის თანამშრომელი (საქართველო)

[mjugeli@yahoo.com](mailto:mjugeli@yahoo.com)

**ანა პიოტროვსკა**, ფილოსოფიის დოქტორი, იაგელონიის უნივერსიტეტის მუსიკის თეორიისა და ანთროპოლოგიის კათედრის ასოცირებული პროფესორი (პოლონეთი)

[agpiotrowska@interia.pl](mailto:agpiotrowska@interia.pl)

**ალმა კუნანბაევა**, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, სტენფორდის უნივერსიტეტის პროფესორი (აშშ/რუსეთი/ყაზახეთი)

**Malkhaz Erkvandze**, Doctor of Sociology, head of the chanting studio at the High School of Georgian Chant and Song (Georgia)

**Nino Pirtskhalava**, researcher of sacred music, employee of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

**Anna Piotrowska**, PhD, Associated Professor at the Department of History and Theory of Music at Jagiellonian University (Poland)

**Alma Kunanbaeva**, Doctor of Ethnomusicology, Professor at Stanford University (USA/Russia/Kazakhstan)

[silkroadhouse@yahoo.com](mailto:silkroadhouse@yahoo.com)

**იზალი ზემცოვსკი**, დოქტორი, ფოლკლორისტი და ეთნომუსიკოლოგი (აშშ/რუსეთი)

**Izaly Zemtsovsky**, Doctor, folklorist and ethnomusicologist (USA/Russia)

[izalma49@gmail.com](mailto:izalma49@gmail.com)

**ჰუგო ზემპი**, ეთნომუსიკოლოგი, ანთროპოლოგი და მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული ფილმების რეჟისორი (საფრანგეთი)

**Hugo Zemp**, ethnomusicologist, anthropologist and producer of musical-ethnographic films (France)

[hugo.zemp@wanadoo.fr](mailto:hugo.zemp@wanadoo.fr)

**ეკეჰარდ პისტრიკი**, ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული ფილმის თანაავტორი (გერმანია)

**Eckehard Pistrick**, ethnomusicologist, co-author of musical-ethnographic film (Germany)

[eckehard.pistrick@musikwiss.uni-halle.de](mailto:eckehard.pistrick@musikwiss.uni-halle.de)

**ბიორნ რაინჰარდტი**, დოკუმენტალისტი, ფილმების თანაავტორი და ოპერატორი (გერმანია)

**Björn Reinhardt**, documentalist, co-author and cameraman of the films (Germany)

**სიმკოფიუნის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და ხელშეწყობისათვის  
მადლობას უხდინა:**

საქართველოს პრეზიდენტს ბ-ნ გიორგი მარგველაშვილს  
საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს  
ლავიის რესპუბლიკის საგანგებო და სრულუფლებიან ელჩს საქართველოში ქ-ნ ელიტა გაველს  
განკს REITUMU  
ევროპის კულტურულ დედაქალაქს რიგა-2014  
კახეთის, სამეგრელოს, სვანეთის, ქვემო ქართლის სამხარეო ადმინისტრაციებსა და  
ქედის მუნიციპალიტეტს  
ფონდს ქართული გალოგა  
საზოგადოებრივ მაუწყებელს და რადიო 1-ს  
სტუდია მრავალშემიერს  
საქართველოს საპატრიარქოს ტელევიზიას ერთსულოვნება  
შურნალ მუსიკას  
ფოლკრადიოს  
არტარეას

**ნიგნის გამომცემლები მადლობას უხდინა:**

ბ-ნ გოგ სეგრეივს (ავსტრალია) და ბ-ნ მითიუ ნაითს (კანადა/აშშ) ქართველი ავტორების ინგლისუ-  
რი ტექსტების სტილისტური ჩასწორებისთვის

**THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE MOST GRATEFUL TO:**

**PRESIDENT OF GEORGIA GIORGI MARGVELASHVILI**

**MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENTS PROTECTION OF GEORGIA**

**H.E. ELITA GAVELE, AMBASSADOR EXTRAORDINARY AND PLENIPOTENTIARY OF LATVIA IN  
GEORGIA**

**BANK REITUMU**

**CULTURAL CAPITAL OF EUROPE RIGA-2014**

**TO THE REGIONAL ADMINISTRATIONS OF KAKHETI, SAMEGRELO, SVANETI, KVEMO KARTLI  
AND KEDA MUNICIPALITY**

***GEORGIAN CHANTING FOUNDATION***

**GEORGIAN PUBLIC BROADCASTING TV AND RADIO 1**

**STUDIO *MRAVALZHAMIERI***

***ERTSULOVNEBA*, TELEVISION OF GEORGIAN PATRIARCHY**

**JOURNAL *MUSIKA***

***FOLK RADIO***

***ARTAREA***

**THE PUBLISHERS ARE GREATFUL TO:**

**Mr. BOB SEGRAVE (Australia) and Mr. MATTHEW KNIGHT who provided the stylistic check of the  
English versions of Georgian authors' papers**

სიმპოზიუმი ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის  
გ-ნ გიორგი მარგველაშვილის პატრონაჟით

THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF  
Mr. GIORGI MARGVELASHVILI, PRESIDENT OF GEORGIA

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი  
ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი  
საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:

INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE  
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG  
THE FOLKLORE STATE CENTRE OF GEORGIA



სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში  
THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE TBILISI STATE CONSERVATOIRE

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი  
INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8/10  
8/10, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA

ტელ./PHONE: (+995 32) 2998953  
ფაქსი/FAX: (+995 32) 2987187  
ელ-ფოსტა/E-MAIL: polyphony@conservatoire.edu.ge

[www.polyphony.ge](http://www.polyphony.ge)